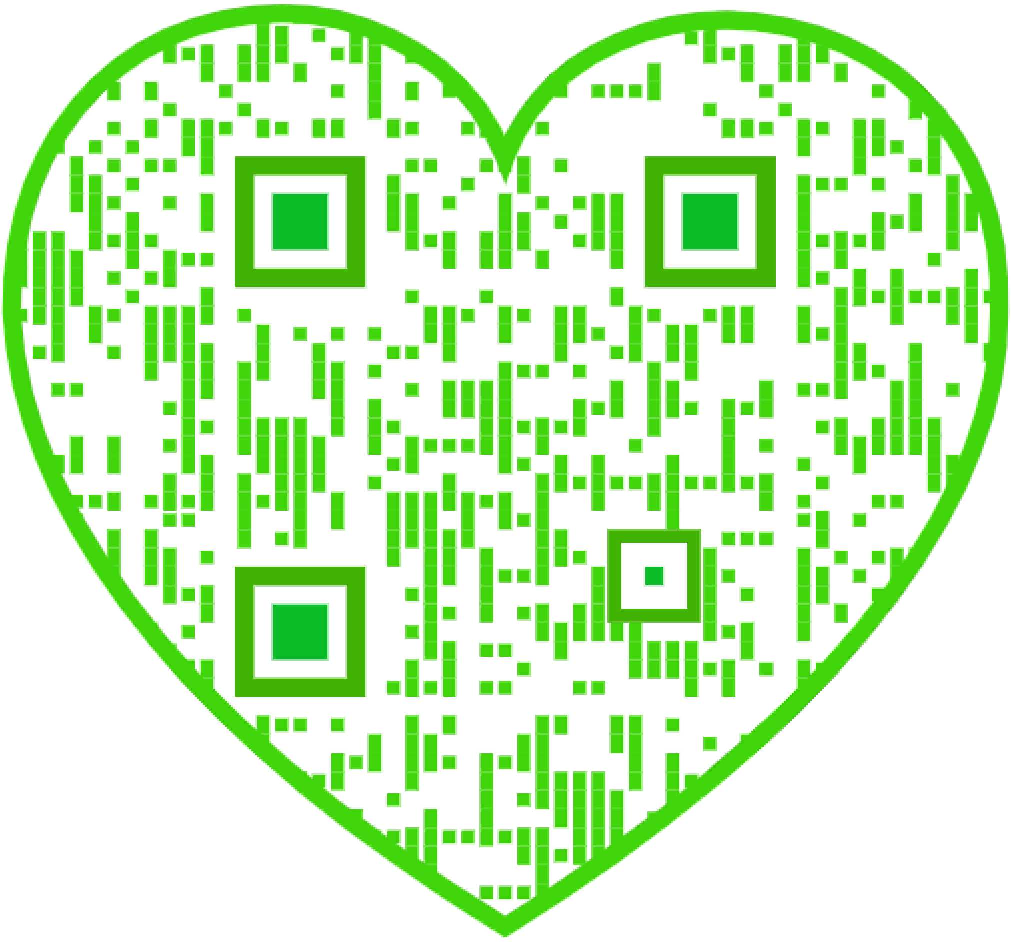
Bzzlletin. Jaargang 7

bron
Bzzlletin. Jaargang 7. BZZTôh, Den Haag 1978-1979

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001197801_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 58]

Fragmenten uit *Bert Schierbeek en het onbegrensde*

Siem Bakker & Jan Stassen*

1. Boekelo

Op zijn elfde jaar werd 'Bertie, mien jong' te onhandelbaar voor zijn grootmoeder. Corrie, 'de meid die de ouvrouw hielp en het kind van stonde af begeleidde', was ondertussen getrouwd.[1] Zo ging hij van Beerta naar Boekelo, waar hij onder de hoede van zijn vader kwam. Het eerste jaar zat hij ook nog bij zijn vader in de klas, 'wat niet aan te bevelen is, omdat je van alles wat er gebeurt de schuld kreeg, want mijn vader ("hoofd van school") wenste mij niet voor te trekken'.[2] Hij trof in zijn vader een nieuwe meester Bron, bepaald niet vergevingsgezind:

> 'Oma echter zei: ga naar de meester
> en vraag vergiffenis
> ik deed dat
> hij gaf het niet
> en meester Fokkens niet
> (hoewel later wel)
> en meester Stijkel niet
> en vrouw Bos niet
> (maar dat gaf niet)
> meester Veenstra niet
> en misschien juffrouw Veenstra ook niet
> en mijn vader niet die meester was
> en alle meesters met elkaar
> nooit niet' (*Weerwerk*, p. 106)

Veel milder beschrijft Bert Schierbeek zijn vader in *Een grote dorst*. Daar geen schoolmeester, maar een gewone, oudere man, die brieven schrijft aan zijn zoon, waarin deze zich wél in zijn vader kan herkennen. Nog algemener gezegd: 'Dit doodgewone: oude mensen met ouderdomskwalen en ouderdomsgenoegens ineens opduikend tussen bekommeringen omtrent de wereld en het menselijk bestaan laat de mildheid zien in de ironie waarop *Een grote dorst* gebaseerd is. Bert Schierbeek kan sarcastisch zijn, hij kan sommige verschijnselen en sommige personen in verband daarmee haten, en dat ook duidelijk uitspreken, maar hij is de mens, van wie hij een der vertegenwoordigers is, ondanks alles genegen. Zijn ik-boeken zijn wij-boeken.'[3]

> 'het is hier na enkele dagen heerlijke zon
> heel slecht weer

* *Siem Bakker & Jan Stassen, "Bert Schierbeek en het onbegrensde". Een inleidende studie over de experimentele romans van Bert Schierbeek, met een bibliografisch overzicht, samengesteld door Aldert Walrecht en Aloys van den Berk, De Bezige Bij, Amsterdam (verschijnt in 1979).*

1 *'De derde persoon', Amsterdam, Meulenhoff, 1967², p. 38*

2 *'Chronologie', in: Bert Schierbeek, 'Het dier heeft een mens getekend'. Een keuze, Amsterdam, De Bezige Bij, 1973, p. 107.*

3 *Jos Panhuijsen, 'Een grote dorst. Nieuw tijdbeeld van Bert Schierbeek', in: 'Het Binnenhof', 9.11.1968.*

veel regen en wind
net herfst
de kachel moet weer aangelegd worden
(we zijn ook nog naar een
bejaardenmiddag geweest
welke verzorgd wordt door de muziek en
gymnastiekverenigingen
We hebben genoten en heel wat oude
bekenden gesproken)
Straks gaan we weer naar enschede
jan haalt ons op
zo snellen de dagen voorbij
schrijft mijn vader en zegt:
ben druk met de bloemen en de tuin
heb een beetje spit opgelopen
moeder heeft wat pijn in haar arm
heeft er weinig kracht meer in
(...)
onze wereld ziet er op 't ogenblik
weer (eens) slecht uit, spannende
zenuwslopende tijden, vooral voor Israel...
ik eindig...' (*Een grote dorst*, p. 183-184)

Het was moeilijk wennen voor de jongen in het nieuwe gezin, met een hem vreemde moeder en ook nog een vijf jaar jonger zusje.[4] Het huis stond hem niet aan, het boezemde hem angst in:

''s nachts in die huizen
veranderde de adem in ijs
als 't winter was en liepen
's zomers de ratten door je dromen
maar heel vroeg in de ochtend
net drie pannekoeken achter de kiezen
stond dan het landschap totaal verstild
in ijzel en was er maar even wind
kraakte de hele wereld
als een krekel' (*Weerwerk*, p. 107-108)

Wel voelde hij zich thuis in het landschap rond dit andere dorp, 'een soort textiel en zout kolonie'.[5] Temidden van de Koninklijke Zout en Van Heek, Nijverdal en Schuttersveld, stuk voor stuk goed voor versleten generaties arbeiders, liep daar ergens een vrijgevochten jongetje rond, waarvan iedereen in het dorp wist, dat hij 'zonder broek spiernaakt vies en vuil had gespeeld bij de boortorens en met Bouke die

4 *'Chronologie', p. 107.*
5 *'Weerwerk', p. 38.*

niet goed bij zijn hoofd was'.[6] In *De derde persoon* vinden we deze Boekelose jaren bijeengedrongen terug:

> 'Oons Gerard is helemaal doof van de ratel
> textiel binnen de muren der hitte de stoom van
> het zweet de kolen het hart en het bloed dat
> zwart in de aderen staat op 't schuttersveld op
> 't lansink de bleekerij in 't stomen en verven
> en 't machinale gekerm van ijzer en staal tot
> de draad is het kleed van een ander maar de
> kinderen hangen de fret uit binnen de holen
> hei der konijnen binnen de gemoedelijke
> das van de werkende afgunst van ieder op ieder
> maar ook wel verzorgd door de vader en moeder
> van de moeder de nieuwe'[7]

In zulke autobiografische fragmenten heeft een enkele criticus een invalshoek gevonden om verder in de niet gemakkelijke, experimentele boeken van Schierbeek door te dringen. Zo'n criticus was Jos Panhuijsen, die het zojuist geciteerde fragment in zijn recensie heeft verwerkt, evenals de passage hierboven uit *Een grote dorst*.[8] Fragmenten die er op deze manier uitspringen, bieden echter ook de aanknopingspunten voor een ander niveau binnen het betreffende boek. Want Schierbeek geeft ook 'tijdsbeelden' - het autobiografische wordt voortdurend verwisseld voor het bovenpersoonlijke, het universele, of zoals Panhuijsen het zegt: 'Men zou (*De derde persoon*) ook Elckerlyc hebben kunnen noemen, het gaat over een kind op deze aarde, ieder kind zeiden we al, het gaat over het ogenblik waarin het kind ieder ogenblik leeft, maar dat ogenblik staat in verband met het verleden van heel de aarde en het staat in verband met heel de verwachting van heel de aarde'.[9] Is de lezer eenmaal gewend aan de verwisseling of vermenging van individuele en universele perspectieven, door een heel boek maar ook door kleine fragmenten heen, dan zal hij deze als de rode draad beschouwen en niet meer gehinderd worden door het ontbreken van het traditionele verhaalpatroon.

Laten we nog even de zwerver in Schierbeek volgen. Niet nieuw in Boekelo waren voor hem de vele dieren om hem heen: 'patrijzen in de bossen en hazen konijnen korhoenders eekhoorns mezen en mussen en soms een hert dat héél even stil stond.'[10] De boortorens van de Koninklijke Zout gaven de nieuwe omgeving een avontuurlijke aanblik, maakten de bodem even mysterieus als de later door hem beschreven prehistorische verblijfplaatsen van de mens:

> 'komt er de voortijd voorbij
> en zie je dat er sedert de vroegste tijden de
> meest oermenselijke rassen hebben geleefd
> (nietwaar waar het hol klonk in Boekelo
> dacht je onmiddellijk aan een verzonken meer
> of de kelders van een zéér oud kasteel)
> op andere plaatsen had de oermens krassen nagebootst

6 *'Weerwerk', p. 110.*
7 *'De derde persoon', p. 98.*
8 *Jos Panhuijsen, in: 'Het Binnenhof', 9.11.1968 ('Een grote dorst', p. 183-184).*
9 *Jos Panhuijsen, in: 'Het Binnenhof', 7.7.1956.*
10 *'Weerwerk', p. 110.*

afkomstig van holenberen en ook met zijn nagels
lijnen kringen en omtrekken van figuren getekend

Ook hier schuift hij - in een tussenzinnetje - zijn persoonlijke beleving van een landschap uit zijn jeugd tussen ervaringen die de jeugd van de hele mensheid aangaan.[11]

Nieuw waren in ieder geval de meisjes van Boekelo. Hij liet er zijn huiswerk graag voor schieten: ‘Maar alles ging goed tot het gymnasium, zeg maar de derde klas. Ik volop in de puberteit, liever lezen, met meisjes fietsen dan leren. En leren daar ging het om! Daarvoor zat je op zo'n school. En hoewel mijn ouders natuurlijk het beste met mij voor hadden, had ik over dat beste een ander idee gekregen, dat, zoals het hoort, groeide tegen de verdrukking in.’[12] En daarmee zitten we midden in zijn middelbare-schooltijd, die allesbehalve schools verliep. Hij blonk uit in liefde voor muziek en literatuur, de rest kon hem gestolen worden: ‘die sfeer is me nog even onsympathiek als toen. Als ik daar n.l. iets heb geleerd dan is het wel dit: hoe het beslist niet moet in de zaken van geest en cultuur.’[13] Hij vond al gauw een plaatsje in het schoolorkest ‘onder leiding van de Kolhy, onze leraar frans. Ik speelde daarin de tweede viool. Hij was een enthousiast dirigent, groot muziekliefhebber en -kenner. Van de weeromstuit speelde ik uren per dag viool, in een leeg lokaal in de school van mijn vader. Muziek werd mijn grote liefhebberij. Vandaar misschien dat er zoveel muziek in mijn boeken zit en de klank van het woord voor mij van grote betekenis werd, niet alleen om de klank maar ook omdat de klank de betekenis van het woord medebepaalt. Met de muziek

11 *‘Weerwerk’, p. 122-123.*
12 *‘Chronologie’, p. 108.*
13 *W.L.M.E. van Leeuwen, ‘Avonden op Drienerwolde’, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1966, p. 324.*

ging het goed, maar ik zakte voor het eindexamen, dat ik in mei 1940 deed.'[14] Het laatste kan zeker niet gelegen hebben aan zijn leraar Nederlands, de Forum-kenner W.L.M.E. van Leeuwen, een enthousiaste leraar, 'die gooide de middeleeuwen opzij als er een boek van Slauerhoff was uitgekomen.'[15] Van Leeuwen bracht hem in aanraking met het werk van Ter Braak, Du Perron, Slauerhoff, Roland Holst, Bloem, Nijhoff, Marsman en ook van de al wat oudere Leopold. 'Doorslaggevend was echter de kennismaking met het werk van Nietzsche en later Dostojewski. Mijn ouders die nog even gedacht hadden, omdat ik zoveel las, dat ik misschien maar dominee moest worden, merkten al gauw dat door de lektuur, vooral van Nietzsche, de laatste hoop de bodem werd ingeslagen. Dat merkte de dominee bij wie ik op katechisatie ging ook en hij raakte daarover zeer ontstemd, zodat ik maar voorgoed, echter zonder wrok, afscheid van hem nam. Afscheid van domineesland, zou je kunnen zeggen.'[16]

Hij maakte in die tijd ook zijn eerste gedichten, 'versjes in de stijl van Slauerhoff en de anderen'.[17]

Twee jaar lang volgde hij de facultatieve lessen in Hebreeuws (in verband met zijn aanstaande beroep van dominee). Met een tien voor Nederlands en negens voor de moderne talen, maar onvoldoendes voor Latijn en Grieks, verliet hij het gymnasium te Enschede. Het contact met Van Leeuwen zou blijven, in persoonlijke bezoeken en in brieven. Bert Schierbeek beschouwde hem als een critisch volger van zijn eerste schreden op het schrijverspad. Uit aantekeningen van Van Leeuwen komt een beeld van zo'n les Nederlands naar voren: 'Ik denk aan die tijd dat hij in zo'n kleine gymnasiumklas van 5 of 6 leerlingen in Enschede zat en ik hun opstellen besprak: 'Ja Bert, 't is geloof ik eigenlijk wel goed, maar ik snap er niets van.'[18] Het is een aantekening naar aanleiding van een ontmoeting met Schierbeek en diens oude schoolvriend Frits Dalenoord. Tot de vriendenkring behoorde ook een zoon van de Enschedese textielfabrikant Van Heek: 'Ik ging met een Van Heek op school en als ik thuis bij zijn vader ging eten - dat was Ebs van Heek - legde ik aan tafel Marx uit. Van de andere kant namen zij mij mee naar de Matthäus Passion'.[19]

Na het mislukte eindexamen volgde hij lessen op het avondlyceum en slaagde meteen in 1941 voor het staatsexamen. 'Toen geloofde ik het eigenlijk wel. We waren bezet, de oorlog zou doorslaggevend worden voor mijn toekomst. Ik ben Boekelo en Enschede ontvlucht en naar Amsterdam gegaan.'[20]

2. *De andere namen* en *De derde persoon*

14 *'Chronologie', p. 108.*
15 *Ischa Meijer, 'Kunst? Psjt! Weg!', in: 'Haagse Post', 13.4.1971.*
16 *'Chronologie', p. 108.*
17 *Rico Bulthuis, 'De heldere geheimtaal van Bert Schierbeek', in 'Rotterdamsch Nieuwsblad', 21.6.1973.*
18 *P.P.J. van Caspel, 'Experimenten op experimentelen', Uitgeversmaatschappij Holland, Amsterdam, 1955 p. 17; W.L.M.E. van Leeuwen, 'Avonden op Drienerwolde', p. 323.*
19 *Martin Ruyter, 'Je handhaven tegenover dat graf', in: 'De Volkskrant', 4.7.1968.*
20 *'Chronologie', p. 109.*

Schierbeek heeft *Het boek ik* wel aangeduid als 'de kiemcel van mijn latere boeken tot en met *Het kind der tienduizenden*'[1]. Dat is, zeker naar thematiek geoordeeld, waar. Het onderwerp van Schierbeek in *De andere namen* en *De derde persoon* is dat van *Het boek ik*: een wereld die aan de bekrompenheid en kortzichtigheid van eenzijdige visies ten onder gaat, afgezet tegen en doorsneden door een persoonlijke ontwikkeling (de autobiografische lijn), wat enerzijds aangeeft hoe deze eenzijdige visies ook op Schierbeek hun amputerende werking uitoefenen, anderzijds hoe de ik-figuur aan deze bekrompenheid wil ontkomen: door het incorporeren van alle aardse tegenstellingen, door een volstromen - of, zo men wil, een leeg worden - van de psyche, door het opgaan van het ego in de stroom van Het Leven: de Ofri.

Al in de typografie van *De andere namen* is deze 'inhoud' terug te vinden. Het boek begint met een volledig zwarte bladzijde en eindigt in een volledig rode. Men zal zich de 'rode ofri' uit hoofdstuk 9 van *Het boek ik* herinneren: rood overspant de tegenstelling tussen liefde en bloed (of pijn). *De andere namen* beschrijft dan de verandering van een zwarte, dode, voorzichtige, door hokjes bepaalde ervaringswereld in een rood gekleurd, alomvattend, vitalistisch avontuur.

Deze verandering wordt soms onpersoonlijk, 'filosofisch', bepleit in tekstgedeelten van beschouwende aard. Het zwarte, bekrompen leven vinden we dan terug bij opmerkingen als: 'en daarom is de samenleving een kerker die de ruimte een vat geeft om in te wonen met wanden ondoorzichtig'[2], met 'grote vermoeidheden binnen het materiaal die zich onzichtbaar ophopen tot de scheiding der delen'[3]. Terwijl een 'rood leven' stoelt op 'een mensenhart waarvan de beweging de essentie is'[4], op een opgaan in de ofri-rivier, die 'enkel

1 *Jaap Harten in gesprek met Bert Schierbeek: 'Kunst is geen confectie', in: 'Het Vaderland' 10.10.1964. Schierbeek gaat hierbij terecht uit van de gepubliceerde romans. Binnen onze studie heeft eerder 'Het Boek le Cocq' de functie van kiemcel.*

2 *p. 15.*

3 *p. 148.*

4 *p. 23.*

stroom' is[5].

Evenals in *Het boek ik*, wordt deze thematiek ook uitgewerkt aan de hand van autobiografische gegevens. *De andere namen* herbergt een schat aan anecdotes uit Schierbeeks leven rond '50. Zonder deze hier allemaal na te trekken[6], kan men zeggen dat de zwarte wereld van ontbinding op autobiografisch niveau vooral terugkomt in een vaak maar vaag[7] beschreven ongelukkige liefdesaffaire[8]. Wanneer de partners inzien dat deze verhouding hen maakt tot anderen dan zichzelf[9], volgt een scheiding[8]. Deze afgebroken liefde is de directe aanleiding[10] tot de meest 'rode' gebeurtenis uit het boek, een reis naar Spanje. 'Rood' is deze reis om twee redenen. In de eerste plaats omdat reizen eigenlijk zonder meer een voortdurende verandering, een 'opgenomen zijn in de stroom', impliceert[11]. 'Rood' in de tweede plaats, dankzij de mentaliteit van het Spaanse volk; een volk dat 'lacht en ongelukkig blijft'[12], een volk waarin de tegenstellingen van dit leven nog vanzelfsprekend samengaan [13]. Veel van de in *De andere namen* beschreven Spaanse ervaringen, zijn óók te vinden in *Op reis door Spanje*, een reisgids die Schierbeek naar aanleiding van deze reis samenstelde.[14]

5 *'ik / waardoor de Ofri stroomt / zij heeft versnellingen en verval / zij staat soms droog in dreigende bedding / zij vernielt banjirmatig de weg en de brug / zij is er nooit bij / zij doet het zelf / zij is enkel stroom' p. 139. 'ofri' verder o.a. op p. 137, 138, 140, 153, 156, 206.*

6 *Hoewel we niet kunnen nalaten om te wijzen op de gesprekken met Lucebert op p. 174-175, 'een vriend', die dagelijks verzen schrijft: 'we schrijven elkaar namen / analphabetische', 'we bezingen dezelfde jungle en gebruiken quadruppels en triangels'.*

7 *O.a.: 'en als ik zeg het was een vrouw van wie dit al geschreven werd (...) wat dan' (p. 8). Of: 'ik met dit beeld in mijn handen dat van mij weg wil als de geliefde' (p. 195).*

8 *'wat er op volgde was een gewone burenruzie binnen je hart op de trap van je huis' (...) 'twee christenhonden in het ruim van je hart een slaande jaloezie op de weg / tot de ingang / een vreemde usurpator in de delta die Hyksos heette / er is van die dag aan een nieuwe stal opgericht / veel werd er schoongeveegd boven honende buren' (...) 'er stond nog éénmaal een dorre bank in een guur park / en daarop wij / ieder alleen / met een reis tussen ons in / ik ging weg / ik trok de volgende dag een spoor van vier wielen over Gent naar Gisors' (p. 53-54).*

9 *'wat anderen bouwden wij / een werk van jaren / te vermoeid om te behouden' (p. 65).*

8 *'wat er op volgde was een gewone burenruzie binnen je hart op de trap van je huis' (...) 'twee christenhonden in het ruim van je hart een slaande jaloezie op de weg / tot de ingang / een vreemde usurpator in de delta die Hyksos heette / er is van die dag aan een nieuwe stal opgericht / veel werd er schoongeveegd boven honende buren' (...) 'er stond nog éénmaal een dorre bank in een guur park / en daarop wij / ieder alleen / met een reis tussen ons in / ik ging weg / ik trok de volgende dag een spoor van vier wielen over Gent naar Gisors' (p. 53-54).*

10 *'ik reis om iemand uit me weg te krijgen, zei de man' (p. 98).*

11 *'wat reizen open gooien binnen het graf van een wereld is met geen woorden te zeggen...' (p. 159). Of: 'zie, want men moet veel reizen zei mij een man (...) men moet veel reizen herhaalde hij omdat er soms van die ontzettende dingen gebeuren binnen de menselijke geest (...) en zo is de trein mij langzaam tot een moederschoot geworden' (p. 87).*

12 *'het volk lachte / ja het volk lacht en is niet gelukkig en lacht en blijft ongelukkig / ieder volk van mensen moet lachen en ongelukkig zijn' (p. 116).*

13 *Vergelijk bijv. de vanzelfsprekendheid waarmee Carmen een affaire van één nacht afdoet: 'es la vida' (p. 165-166). Typografisch valt dit gedeelte op door de weggevallen paginering, nodig om die nacht op één pagina te kunnen afdrukken, en door de balk in de marge.*

14 *Bijv. een nacht bij Vicente Garcia op een bergpas in de Pyreneeën. In 'De andere namen', p. 167, in 'Op reis door Spanje', p. 55. Of een zigeunerin die Schierbeek de hand leest in 'De andere namen', p. 128, in 'Op reis door Spanje', p. 91-92.*

Het opvallendste uiterlijke kenmerk van *De derde persoon* is het gebruik van drie verschillende kleuren papier. De pagina's 1 t/m 24 zijn gedrukt op grijs papier, de pagina's 25 t/m 104 op wit, de pagina's 105 t/m 171 op blauw. Het is gerechtvaardigd om hier van drie hoofdstukken te spreken, omdat met de kleur ook de inhoud van het boek verspringt, zoals hierna zal blijken.

Het belangrijkste beeld in *De derde persoon* is dat van het kind als volmaakte levensfase. Als kind is de mens nog dicht bij de stroom van het steeds opnieuw ontkiemend leven; de kinderen ‘kennen de oorsprong en hoe het verder gaat / dat wil zeggen: steeds opnieuw uit de navel der aarde’[15], of ‘wie is gelukkig (...) als alles voorbijgaat / dat is de stroom, zei het kind’[16]. Verder is het kind natuurlijk het product van de éénwording van man en vrouw. Het in elkaar opgaan der tegendelen, de volmaaktheid, waaruit het kind voortkomt, is het onderwerp van het eerste, grijze, gedeelte van *De derde persoon*. Schierbeek zelf zegt over dat gedeelte: ‘Het is je reinste erotiek, zonder een onvertogen woord, alleen aangegeven door een ritmies gebruik van woorden. Het is een verbale paring en verwoorde geboorte’[17].

Na deze geboorte begint het witte gedeelte, dat Schierbeeks jeugd bestrijkt: de gelukkige jaren in Beerta en de minder conflictloze situatie in Boekelo, zoals we die al eerder hebben leren kennen. Het kind Schierbeek antwoordt op het pleidooi van zijn vader voor een nette baan met het dubbelzinnige ‘ik wil niets worden’[18].

Het blauwe gedeelte beschrijft de tijd waarin *De derde persoon* geschreven werd, de jaren na '50. Schierbeek correspondeert met Koos Schuur die naar Australië emigreerde.[19] Hij heeft een nieuwe geliefde gevonden.[20] Dialogen met deze geliefde vormen een belangrijk deel van het hoofdstuk.

Opvallend in het blauwe deel is, dat Schierbeek zich nog steeds ‘het kind’ of ‘de jongen’ noemt. Of misschien kunnen we in plaats van ‘nog steeds’ beter zeggen ‘opnieuw’, want ‘het kind mist en weervindt’, ‘het geloof in het diepzeebeeld van de moeder der aarde’[21]. Tussen dat missen en weervinden lag een lange

15 *p. 84.*
16 *p. 124.*
17 *Bert Schierbeek in gesprek met John Vandenbergh: ‘Bomen’ in: ‘Het dier heeft een mens getekend’, 1963², p. 133.*
18 *‘een beroepsstand wordt opgericht en besproken (...) ik wil niets worden, herhaalt het kind’, p. 77.*
19 *‘wat ook koos mij schreef uit Australië’ (p. 119) of ‘ik ben een dichter schreef Koos en hier ben ik de dykefingered poet’ (p. 121).*
20 *‘maar in deze vrouw, schreef ik hem, die ik nu ken en warm ook daarin woont een groot land en de geschiedenis der wereld is de huid van haar opperhuid...’ (p. 122).*
21 *p. 170.*

weg blijkens: ‘stil met vaste ondertoon van begeren gaat zo'n jongen de lange weg van het water en erkent zijn element en het principe van zijn geboorte en vraagt ontslag aan de tredmolens en zet sterke hoge bomen op om wind te vangen, buigt niet maar leest de krankzinnige boeken der bevrijding...’[22].

Zoals hiervoor al voor beide hier besproken boeken werd opgemerkt, wordt ook *De derde persoon* gekenmerkt door een afwisseling in autobiografisch en algemeen schrijven. In het grijze deel is er natuurlijk nauwelijks sprake van autobiografische gegevens, maar de overige twee delen zijn daarop wèl gebouwd. Ook in die twee delen echter vindt men voortdurend zinsneden die de gedachte uitdrukken, dat het hier beschreven proces een vast gegeven is binnen een mensenleven. ‘Komisch bewogen is het verhaal van ouders en kinderen’[23] of, ‘wat er leeft is het leven van allen / wat er sterft is de dood van ieder’.[24] Het kind Schierbeek wordt dan tot ‘kind der tienduizenden’, ‘tot derde persoon voor allen’.

3. Nogmaals *De andere namen*

Het boek ik heeft een bekende klank gekregen in de literatuurgeschiedenis, maar dat sluit niet uit, dat de tweede experimentele roman, *De andere namen*, wat de vormgeving aangaat beter geslaagd is. Anders gezegd: de *compositie* van zowel *De andere namen* als van *De derde persoon* maakt een meer gedisciplineerde indruk dan die van *Het boek ik*. Wel is daarvoor nog enige toelichting nodig, want *Het boek ik* heeft immers een indeling in hoofdstukken en een van Hamilcar tot Ofri op het nulpunt afgestemde cyclische structuur. Bovendien noemt Schierbeek *Het boek ik* een reisgids, wat ook al niet op een chaos duidt. Maar bij *De andere namen* lijkt het alsof hij zich voor het eerst het samenrapende karakter van zijn schrijven realiseert. Hij wil in *korte blokken* bij elkaar houden, wat hij tijdens de voorbereiding heeft verzameld. Die voorbereiding is namelijk ingrijpend anders geweest. *Het boek ik* wekt de indruk van woord naar woord, van zin naar zin associatief (aaneen) geschreven te zijn, waaruit een eindeloze stroom van woorden resulteerde. In *De andere namen* blijft Schierbeek telkens duidelijk bij één onderwerp: ‘In die tijd schreef ik op losse blaadjes elk gesprek dat ik hoorde, alle woorden, die ik tegenkwam, bewaarde ik knipsels uit de krant, reisde ik door Spanje en noteerde wat ik zag langs de weg, op terrassen, alle gesprekken en vormen van leven. Dat is allemaal terug te vinden in het boek. Geordend op een ritme dat bepaald werd door “de adem der mensen”, die wij gemeen hebben. Alles keurig, typografisch ingedeeld, om het geheel overzichtelijk te maken.’[1]

Verhelderend is ook wat Schierbeek over het muzikale aspect van *De andere namen* heeft gezegd: ‘Het is een bewustere aanpak. En uit die aanpak resulteert ook (behalve een koelere toon en een reorganisatie van het ‘ik’. schr.) de vorm. Ik noem het gemakshalve altijd de cantatevorm. Het boek opent met een lyrische inleiding,

22 *p. 117.*
23 *p. 86.*
24 *p. 32.*
1 *‘Bomen’, een gesprek tussen John Vandenbergh en Bert Schierbeek, in: ‘Het dier heeft een mens getekend’ 1963[2], p. 129-130.*

waarin vrij nauwkeurig de inhoud van het boek wordt aangekondigd. Er loopt een beeldend recitatief doorheen, beeldend, omdat de mens, zoals Hölderlin zegt, ‘in figuren denkt’.[2]

De kleuren, de illustraties en de typografie ondersteunen de aldus ontstane lyrische, verhalende en beschouwende blokken, waarbinnen zich weer monologen en dialogen aftekenen. Karakteristiek is het tussen pagina 92 (volkomen zwart) en pagina 96 (geheel met zwarte stippen gevuld) ingeklemde blok. Op de pagina's 93 en 94 staat een gedeeltelijk in dialoogvorm opgezet afgerond kort verhaal over de totstandkoming van een moderne buitenwijk in Amerika. In het daarop volgende tekstgedeelte (p. 94-95) wordt uitgewijd over de wijze waarop de mens, door alle tijden heen, vorm geeft aan zijn wereld. Behalve zulke grotendeels verhalende eenheden zijn er ook - steeds globaal op te vatten - beschouwende en lyrische blokken, die uit weer kleinere eenheden zijn samengesteld. Zo *overweegt* Schierbeek, in volzinnen, bijvoorbeeld hoe onze kennis van het heelal is gegroeid (p. 77-78) en kiest hij voor een lyrisch ‘blokje’, als hij met gemengde gevoelens terugdenkt aan een vroegere liefde (p. 13). Om met Schierbeek te spreken: ‘het zijn breed uitwaaierende lyrische teksten, die zich dan weer verdichten tot anecdotes en andersom. Het was de muziek, bijvoorbeeld de Matthäuspassion van Bach, die me de open structuur als model gaf voor *De andere namen.*’[3] Het gegeven van de muzikale open structuur bracht vertaler Charles McGeehan er zelfs toe om alle experimentele romans van Schierbeek als ‘compositional novels’ te omschrijven.[4]

Als we zoeken naar een soortgelijke aanpak (een open structuur) in de literatuur, komen we, hoe verrassend dat ook klinken mag na alles wat al bij *Het boek ik* over vormgeving en achtergronden is gezegd, terecht bij bijvoorbeeld *Gargantua en Pantagruel* van François

2 *‘Bomen’, p. 129*
Recitatief: ‘een gezongen episode in opera, oratorium en passie, van overwegend verhalend karakter, waarbij de uitbeelding van de tekst belangrijker is dan de muzikale vorm’ (Casper Höweler, ‘XYZ der muzie’, W. de Haan, Bussum, 1971[17].

3 *Bert Schierbeek in een gesprek met Siem Bakker en Jan Stassen, 9.2.1978.*

4 *Bert Schierbeek, ‘Shapes of the voice’, Boston, 1977, p. 298.*

Rabelais (1483?-1553). Een korte schets van de schrijver van ‘Frankrijks meest gevierde en verketterde roman’ maakt snel duidelijk, dat Rabelais en Schierbeek naar karakter en schrijfstijl twee handen op één buik zijn. ‘Rabelais is een schrijver van een encyclopedische veelwetendheid, een vermetel satiricus, een uitbundig bespotter van menselijke dwaasheden, een groot stijlkunstenaar. Hij heeft alles geweten wat er in zijn tijd te weten viel van theologie, rechtsgeleerdheid, wijsbegeerte, geneeskunde - om slechts díé te noemen - en hij heeft zijn geweldige kennis door zijn verhalen gestrooid, met de lachende mildheid die ook zijn helden kenmerkt. (...) Hij stort zijn spot uit over al wat verstard is in vormelijkheid, over godsdienstig zowel als juridies ritueel, en over de zotte mensekinderen die een rol spelen in de grote komedie dezer aarde: disputerende geestelijken van de Sorbonne, chicanerende advokaten, rechters die van de dobbelstenen hun vonnis laten afhangen, ijdele, naar oorlogsroem jagende vorsten. (...) Al de geleerdheid (van de Renaissance) heeft hij door zijn werk geweven, met duizenden griekse en latijnse, theologiese en mediese namen, en honderden toespelingen op gebeurtenissen uit mythologie en oude historie. (...) Rabelais houdt van paradoxen, en zijn ongebreidelde fantasie weet er een kleurig woordenspel van te maken.’[5]

Rabelais kon van alles kwijt binnen zijn vijf boeken[6], die uit een immense reeks van korte tot zeer korte hoofdstukjes zijn samengesteld. Voortdurend wisselen anecdotes, gedichten, opsommingen en dialogen elkaar af. En toch wordt regelmatig de draad van het verhaal weer opgepakt.

De andere namen bevat de aanzet tot de collage-techniek van *Een grote dorst* en *Inspraak.* De vormgeving is in *De andere namen* veel bewuster nagestreefd dan in *Het boek ik*. Er is alle reden om de experimentele romans van Schierbeek thematisch te onderscheiden in autobiografische, mythologische en collectieve. Zo gezien vormen *Het boek ik, De andere namen* en *De derde persoon* een autobiografische trilogie. Wanneer we vooral letten op verschuivingen in de vormgeving, dan constateren we grote verschillen tussen *Het boek ik* en alle experimentele romans erna, te beginnen met *De andere namen.*

5 *P. Valkhoff, ‘Inleiding’, in: François Rabelais, ‘Gargantua en Pantagruel’, vermeldend hun onwaardeerbare heldhaftigheden en hoogwijze woorden mitsgaders de tallooze boeverijen van Panurg die nooit wist of hij trouwen dorst. Uit het Fransch vertaald door J.A. Sandfort. A.G. Schoonderbeek, Laren 1931, p. 5-8) Zie ook: ‘Levensbericht van Rabelais’, in: Gargantua en Pantagruel, Tweede deel, Boek IV & V, p. 373.*

6 *Schierbeek bracht zelf Rabelais ter sprake in het hierboven vermelde gesprek op 9.2.1978.*

Maak iets (of breek iets), maar doe het nu
K. Schippers

Meer dan twintig jaar geleden hield Bert Schierbeek een lezing voor een publiek, dat voornamelijk uit studenten bestond. De aanwezigen waren niet echt in zijn boeken geïnteresseerd en Schierbeek moet hebben beseft, dat hij was uitgenodigd als de bekende aap, die tegen een geringe vergoeding mag laten zien dat hij kan dansen of door een hoepel kan springen. Aan het slot vroeg iemand snedig ‘wat nu eigenlijk de rode draad in zijn werk was’. De hele zaal was het eens met deze vraag, dat kon je horen aan het nauwelijks onderdrukte gelach waarmee zij door de rest van het publiek werd ondersteund.

Het antwoord van Schierbeek was eenvoudig en raadselachtig tegelijk. Hij pakte een boek - waarschijnlijk ‘het boek IK’ - sloeg het open, scheurde het door midden en begon de draad eruit te trekken, die de bladzijden bij elkaar houdt. Het gelach verstomde en de lezing was afgelopen. Het publiek was een beetje verbaasd over dit concrete antwoord. Maar geklapt werd er niet.

De verhouding tussen Schierbeek en het publiek, die op deze avond zo karakteristiek tot uitdrukking kwam, is nooit echt veranderd. Voor velen is hij de man van de onbegrijpelijke boeken gebleven, die de laatste jaren gelukkig wat eenvoudiger is gaan schrijven (*Weerwerk* (1977), *De deur* (1972).

Toch is zijn werk minder gecompliceerd dan het lijkt. Al is dat kunststukje met die rode draad misschien alleen een geïmproviseerd grapje, Schierbeek heeft in zijn boeken de taal op een vergelijkbare manier behandeld. Natuurlijk, de taal is geen draadje zal een schrandere lezer zeggen. Een handig antwoord en het klopt ook nog. Maar met al zijn teksten heeft Schierbeek voor verrassingen gezorgd, die niet ver van deze niet eerder geboekstaafde gebeurtenis afstaan.

Het ligt voor de hand om te spreken over alle technieken die hij in zijn werk heeft toegepast. De beschouwing, het gedicht, de monoloog, de dialoog, de associatie, de litanie - elk procédé is door hem gebruikt. Dat zou het uitzicht op Schierbeek's hoofdthema wel eens kunnen verduisteren. Toch is dat thema in enkele woorden samen te vatten: *iets maken* (om de deftige uitdrukking ‘het creatieve proces’ dit keer eens te vermijden).

Vanaf *het boek IK* tot en met *Weerwerk* heeft Schierbeek zich bezig gehouden met ‘makers’ of dat nu boeren, dichters, metselaars of zigeuners zijn. Op de eerste bladzijde van *Een broek voor een oktopus* (1965) metselt een man een put en verzucht: ‘Dit werk is moeilijker dan het maken van een broek voor een oktopus’. Schierbeek voelt zich verwant met de maker van zo'n put. Maar hij is zich ook bewust van één verschil: de maker van de put weet wat hij moet doen en waar hij komen wil, al blijft het werk niet eenvoudig. De schrijver moet steeds opnieuw zijn argeloosheid herwinnen, moet zijn doel onthouden en vergeten tegelijk. Hij maakt immers geen put, maar een boek. ‘Alles speelt zich af tussen “leeg” en “vol”’, schrijft Schierbeek. Maar wat betekenen die woorden?

Men doet het werk van Schierbeek geen onrecht door het te vergelijken met de gesprekken, die we elke dag om ons heen horen en waar we, uiteraard, zelf aan deelnemen.

Met wie praten we? Beminden, bekenden, familieleden, leveranciers. Soms maar heel kort: een kaartje kopen bij schouwburg of bioscoop, dat heeft niet zoveel woorden nodig. Maar stel dat je een uur praat met een kennis, die je een half jaar niet hebt gezien. Wat zijn de onderwerpen? Je zoekt naar woorden die de ander zullen bereiken, waar je tenminste van *hoopt* dat ze hem bereiken. Gebeurtenissen uit een verleden worden opgehaald, oude bekenden passeren de revue. Misschien het weer en een vleugje andere actualiteit. Laten we van dat ene uur drie uur maken, onze vrienden hebben ditmaal de tijd. Ze praten door en ze weten, zonder dat het ze opvalt, dat ze bijna een gevaarlijke grens hebben bereikt: hun gezamenlijke onderwerpen zijn uitgeput, alles wat ze al wisten is besproken en wat er voor nieuws aan is toegevoegd verschilt er nauwelijks van: een nieuwe baan, een nieuwe vriendin, het nieuwe pak dat misschien diezelfde dag nog gekocht moet worden - (wie weet of het er van komt?). Het afscheid is hartelijk. Wanneer zien we elkaar weer eens? Geen van de beide vrienden beseft dat zij elkaar verlaten precies op het tijdstip waarop hun ontmoeting interessant had kunnen worden.

Met dit explosieve ogenblik is Schierbeek altijd opnieuw bezig. Wat wordt er gezegd als men het er over eens is dat er niet meer zoveel te zeggen valt?

Wat gebeurt er, wat zoú er gebeurd zijn als onze twee vrienden, die elkaar, waar dan ook, altijd wel ergens ontmoeten, als deze twee goedwillende mannen plotseling besloten om vier dagen in elkaars gezelschap te blijven en dóór te praten? Wanneer zij niet meer kunnen rekenen op hun voorgevormde anekdotes, spotternijen, grappen en achterklap? Hoe

gebruiken zij dan de taal? Wie zou dat angstige moment aandurven?

Als zij door een speling van het lot - wie beslist zo iets? - dit waagstuk zouden aangaan, moeten zij wel *makers* worden. Ze zullen hun vaste inzichten laten schieten, even ‘leeg worden’ - om Schierbeek's terminologie te gebruiken - om daarna hun samenzijn met nieuwe, andere taal te vullen. ‘Hij ziet geen hoofdpersonen meer, geen verhaal en geen “clou”. Hij zwemt rond in een baaierd van fenomenen en zal die op zijn eigen wijze gaan ordenen’ (Schierbeek). Onzin, natuurlijk. Vrienden hebben geen tijd om meer dan drie uur bij elkaar te zitten. Er zijn altijd wel besprekingen of vergaderingen. Schierbeek weet dat ook. Hij is bovendien geen wereldvreemde idealist. Hij schreef een boek over het Zen-boeddhisme, maar noemt zich geen Zen-boeddhist. Hij moet het moment kennen waarop nut en vrijheid elkaar raken, het ogenblik waarop men verder kan gaan en waarop zo vaak wordt gestopt.

Heeft de ontdekking van de noordpool - of was het de zuidpool - iets met het werk van Schierbeek te maken? Werd in de hardbevroren sneeuw een vlag geplant om aan te geven dat dit witte gebied toch zeker één keer was betreden?

Er bestaan woordenboeken vol Nederlandse taal. Van Dale, Koenen. Maar wie heeft ooit de Nederlandse taal in bezit genomen? Die is toch niemands eigendom? Wie zal ooit beweren dat hij de eigenaar is van alle regen, die ooit nog zal vallen, de regen die na zijn dood nog zal stromen aan zijn kinderen vermaken? Wie plant een vlag op het zonlicht? Iedereen kan het doen. En wie durft naar een notaris te gaan om de nimmer opgeëiste wind als zijn persoonlijk bezit te laten registreren.

Als de Nederlandse taal ooit geveild zou worden, wist Bert Schierbeek hem voor die tijd te ontvreemden. Of misschien laat Schierbeek nu al zien, dat de taal - voor wie wil - ieders persoonlijk eigendom is. Taalgeleerden kunnen fantastisch uitleggen waarom Schierbeek's werk al dan niet tot de literatuur behoort, welke plaats het inneemt binnen de geschiedenis van het proza of de poëzie, wat zijn rol was binnen zijn schrijvende vrienden: de vijftigers. Maar al die woordchirurgie leidt alleen maar af van Schierbeek's werkelijke verhaal: *maak iets (of breek iets), maar doe het nu*. Zijn fasicinatie met het Zen-boeddhisme moet wel voortkomen uit zijn voorkeur voor het onmiddellijke, dat wat meteen gebeurt, zonder veel plannen, zonder veel ideeën vooraf.

Wie Schierbeek wil lezen en leren zou met *De tuinen van Zen* en *Een broek voor een oktopus* moeten beginnen. Het zijn essays, heel eenvoudig geschreven. Ze missen de tumultueuze associaties met typografische zevenklappers waardoor hij bekend is geworden en dikwijls is vervloekt. G.K. van het Reve noemde het werk van Schierbeek ‘woordkakkerij’. Maar veel schrijvers hebben hun papieren, schrijfgerei en boeken het liefst netjes bij elkaar en kunnen het nauwelijks verdragen, als een ander er stikkend van het lachen een, in hun ogen, onbegrijpelijke janboel van maakt.

‘wie nu nog geen huis heeft bouwt zich er geen meer’, schrijft Schierbeek in *De andere namen*. Schierbeek heeft doorgebouwd. De stamelende poëzie uit *De deur* verschilt niet echt van zijn eerste werk; een van de vele technieken is zelfstandig geworden. Je kunt het vaak met hem oneens zijn. Ik leende *De tuinen van Zen* eens uit aan Jan Hanlo, die het me terug gaf met tientallen aantekeningen (met potlood in de marge gekrabbeld). Het is misschien aardig om Hanlo, die ook tot de vijftigers wordt gerekend even aan het woord te laten, zijn reactie op Schierbeek.

Schierbeek: ‘Je moet de wereld voor een doedelzak aanzien, voor je er op spelen kunt. Je moet bij wijze van spreken stapelgek worden van intelligentie om dan met

de zwaai van een arm, als de sprong van een vis uit een spiegelglad meer, lucht te happen, lucht te worden, en een vliegende vogel van éénheid.' *Hanlo*: 'Wat heb ik er aan lucht te worden; is lucht te zijn meer waard dan *ik* te zijn? Laat de lucht maar proberen *mij* te worden!'

Schierbeek: 'Alleen maar als de discriminerende functie en dus de fictie van 'het ik' is opgeheven, is men teruggekeerd tot 'de elementen die ons vormden', waarvoor wij geen andere uitdrukking konden vinden dan 'het ik'. In een sutra lezen wij: 'het is een groep elementen die samenkomt en dit lichaam vormt' en de Zenmeester Ma-tsu commentarieert hier als volgt op verder: 'Als het ontstaat, ontstaan deze elementen. Als het sterft, sterven deze elementen. Maar zeg dan niet: 'Ik ontsta', of 'ik sterf'. *Hanlo*: 'm.i. is het juist andersom: de elementen waren er al en ze sterven niet, maar *ik* ontsta en sterf.'

Zo zijn er meer notities. Hanlo vat het boek zo samen: 'ik zie het Zen-buddhisme als een *onschuldige bezigheid*, die zoals alle andere *onschuldige* bezigheden, tot een zekere vrede leidt. J.H. Verder kan ik - wat de filosofie ervan betreft - waardering hebben voor het besef van *betrekkelijkheid*, dat erin tot uiting komt. Wat filosofie betreft heb ik meer waardering voor formulerende, rationele filosofen (ook Zen is overigens rationeel, het onderscheidt tussen rede en intuitie is eigenlijk onzin. En ik blijf de paradox een verbloemde nederlaag vinden.' Het werk van Schierbeek ook een onschuldige bezigheid? Hij vermaakt een gebeurtenis tot een ervaring, zoals iedereen. Maar dan begint het pas. *Iets maken*, schreef ik, daar zou het Schierbeek om gaan. Maar dat maken is nooit onbepaald, hoe zou het kunnen. Door het woud van associaties en toespelingen, simpele gedichten en stellingen kan ons iets ontgaan. *Is hij droevig of vrolijk*?, dichtte Lucebert

over ‘Iwosyg’ zonder daarbij overigens waarschijnlijk aan Schierbeek te denken. Het zijn die twee schijnbaar tegengestelde stemmingen, die Schierbeek steeds weer met elkaar probeert te verzoenen, of hij zijn teksten daarvoor nu op eigen ervaringen of die van anderen baseert. Is hij droevig of vrolijk... Zijn positie van waarnemer en betrokkene heeft hij misschien het duidelijkst in een kort gedicht uit *De deur* weergegeven:

vogel zingt
tak breekt
vogel valt
vogel vliegt
vogel zingt

Schilderij van Bert Schierbeek, gemaakt voor zijn 60ste verjaardag door Mercedes Engemann / foto: Anthony Akerman.

Wie is Lilith?*
Voor Bert Schierbeek
Cornets de Groot

'Slangen zijn... duivels!'
Lucebert, in interview met Jan Brokken, in HP 22-4-'78)

Lilith wordt in de bijbel niet met name genoemd. Jesaja duidt haar boosaardig aan met 'nachtgedierte' (Jes. 34: 14) en Psalm 91 spreekt van 'schrik des nachts'. Joodse mystici meenden dat Adam al voor Eva een vrouw, Lilith, moet hebben gehad. Zij kreeg geen kinderen, verliet hem, en veranderde in een boze geest: die van Jesaja en de psalm. Zij bedreigde zwangere vrouwen en ongeboren kinderen. Haar attribuut is de uil en zij verschijnt in tal van sagen. Voor Nederland maakte Emants een op haar geïnspireerd gedicht, dat hem niet in dank werd afgenomen, maar Kloos verdedigde het en Verwey noemt het als een der feeën aan de wieg van de beweging van 80; toevallig staat zij ook aan de wieg van de beweging van 50, en daarom staan we even stil bij Emants's *Lilith*. In dat gedicht is Jehovah een wellustige God, die Lilith - één van de oorspronkelijke geesten - bemint. Zij schenkt ten gevolge daarvan Adam het leven, waarna God haar verstoot. Wanneer Adam haar vindt en begeert, tracht ze hem te betrekken in haar zucht om zich op God te wreken, maar Adam koestert geheel andere, voornamelijk erotische gevoelens, om welke reden zij hem verjaagt. God stuurt haar daarop een engel met de boodschap dat haar een blijvende plaats in de hemel zal worden geboden, wanneer zij Adam een levensgezellin zal baren. Lilith is daartoe bereid, mits zij in de hemel opnieuw de rust genieten zal, die zij kende, van voordat in haar de wellust was gewekt, maar God kan daar niet op ingaan. Zinnend op wraak schenkt Lilith dan toch het leven aan Eva, die in alle opzichten een spiegelbeeld is van de moeder - maar met dit verschil dat Eva blond is, en Lilith zwart. Die gelijkenis is haar wapen om zich op God te wreken. Wanneer Adam Eva ontmoet, rijst de twijfel in hem op, maar Eva slaagt erin hem ervan te overtuigen dat hij met haar, niet met Lilith te doen heeft. In haar boosaardigheid probeert Lilith alsnog Eva tegen Adam op te zetten, maar als Eva zich vol kinderliefde aan haar boezem vlijt, wint de moederliefde het toch, en wil Lilith haar plan opgeven. Dat is tegen de zin van haar zusters, die er dan ook door demonenlist in slagen, Adam toch in de val te laten lopen. Ze fluisteren Eva in, dat Adams hart niet uitgaat naar haar, maar naar Lilith. Geholpen door sluwheid en schaduw doet Eva zich aan Adam als Lilith voor, en moet dan aanhoren, dat Adam inderdaad Eva graag voor Lilith in zou ruilen. Tot zover Emants' verhaal (dat nog lang niet uit is hiermee). Verschillende van de hier genoemde elementen komen in de Lilithfiguur, zoals die door Bert Schierbeek in *Chambre/Antichambre* gestalte kreeg, voor. Laten we dat es nader bekijken.

In *Chambre/Antichambre* wordt de rol van Lilith door Bert Schierbeek gespeeld; hij heet er 'Lilithoog' en wisselt met een demon, 'Het oog van gol', gespeeld door Lucebert, van gedachten. Lilithoog voert in het verhaal een figuur in, Panglos, naamgenoot van een personage uit Voltaires *Candide*, voor wie Lilithoog ambivalente gevoelens koestert. Haar demonische aard, conform Jesaja en de psalm, blijkt op p.

* *fragment uit 'met de gnostische lamp'.*

17: '... in mij wonen () alle gedrochten des velds die de nacht wakker schreeuwen...' En: 'Ik ben de nachtuil', heet het op p. 32. Een ander uit legenden en sagen overgeleverd gegeven - dat van de door Lilith begunstigde onvruchtbaarheid - wordt bevestigd op p. 26: 'Het is duidelijk dat toen God de Vader in mijn schoot onderging en het zaad geen vruchten afwierp...' Wel bezielde God haar toen en na zijn dood traden dan toch zijn zonen naar buiten als projecties van Liliths zielsinhoud: 'God de Vader stierf en zijn zonen traden uit de schemering van mijn lijf *zonder het licht te kennen...*' (cursivering aangebracht, CN). Is de gecursiveerde toevoeging hier strikt noodzakelijk? Spreekt dat eigenlijk niet vanzelf, nu vooraf gezegd werd dat God de Vader stierf? Of zijn hier gnostische beginselen in het spel: zijn deze zonen geen Kinderen des Lichts, maar geesten der duisternis? Het vermoeden dat Schierbeek met Lucebert over een zo belangrijke figuur als Lilith zal hebben gesproken ligt voor de hand - en dit vermoeden zal in de loop van dit verhaal nog wel toenemen, al is het waar dat Schierbeeks eigen bijdrage tot het vormen van déze Lilith niet gering is. Zo wordt op p. 57 de al eerder opgekomen gedachte dat Lilith met het OOR moet worden vereenzelvigd ('In den Beginne was het Oor', p. 21), bevestigd. Dit is ongetwijfeld een trouvaille van Schierbeek, die hierdoor Liliths

ambivalentie tegenover Panglos (= Altaal) een 'mythologische' grond kan geven. Lilith zelf zegt van hun verhouding: 'De Toren van Babel op het Babylonische Oor! En tóch de stemmen horen en niet spreken en listig, listig, listig zijn tot de kracht komt...'. (p. 22). Evenzeer typerend voor Schierbeek is Liliths uitroep op p. 35: 'Ik ben alle wijven. De oude en de jonge'. Maar op p. 27 lezen we: 'Sedertdien ben ik de grote moeder in het lichaam van een hoer' - wat doet denken aan de dubbelnatuur Eva/Lilith, die Lucebert toekent aan Eva's-op-weg-naar-Lilith, al handelt het hier eerder om Lilith-op-weg-Eva-te-worden, het slot van het boek in acht genomen. Deze ontwikkeling wordt voorbereid in het hoofdstuk *Schuilkelder* door Lilithoog, met de sfeer van een sensationeel verblijf in onderaardse ruimten, de ingewanden van een 'moeder': een verleidingstoneel, waarbij Liliths slangenatuur nog blijkt uit haar raffinement dat er voor zorgt, dat Panglos 'het zachte wervelen van (haar) rug zou zien'. Enkele bladzijden verderop (p. 62) krijgt die ontwikkeling een nieuwe impuls, qua sfeer niet ongelijk aan de verleiding van Adam door Eva bij Emants: 'Nee laat de heren komen als ze mannen zijn!... () Ik verstop me vaak in de bossen en het hooggeberte om hen het klimmen niet te laten verleren.' In het hoofdstuk (XI) *Mijn haren* wisselen haar haren van kleur, en zij vervolgt (en bevestigt daarin haar natuur van reptiel): 'Ik ruk me dan zelden los uit mijn huid, dat zoals u weet peau de pêche is maar vaak als plaatijzer behandeld wordt'. Toch komt pas in hoofdstuk (XIII) *Apostolaat* de radikale wending die verrast, omdat hier de zwartharigheid van Lilith problematisch wordt: 'Nu zou ik moeten fluisteren met de stem van mijn zwarte haren...' (p. 77) * Op p. 80 boekt deze verleidingskunst blijkbaar succes, want opeens wordt Adam ten tonele gevoerd en is er voor het eerst een met name genoemde Eva: 'De Achtste Dag was juist om de kim gegaan toen hij (= God, CN) ontdekte dat Adam zich van de rest van zijn ribben had ontdaan om tot DAT reptiel te worden...' Het laatste hoofdstuk zadelt Panglos op met de vraag wat er met de wereld moet, nu de schepping met de geboorte van Adam en Eva begonnen is: 'Alles haakt hier naar verandering'.

Deze stof ligt ten grondslag aan het derde hoofdstuk uit Schierbeeks *Het boek ik*, welk hoofdstuk aanvangt met de hem typerende uitspraak: '... 't is dat gij en ik allen Adam zijn' - gevolgd door het gnostisch klinkende: 'en het vallen in ons woont'. Op deze eerste bladzijde van dit hoofdstuk (p. 47 van de eerste druk) sluit Schierbeek aan (zou men kunnen zeggen) op het slot van *Chambre/Antichambre:* '- Je hebt het koud,? vroeg God () Het kost je een rib, jongen', waarop Adam antwoordt: 'Ik wil alles en desnoods geen ribben'.

Stilistisch verschilt het proza van *Het boek ik* van dat van *Chambre/Antichambre*, doordat de stijlfiguren (bv. parallelisme en herhaling) hand in hand gaan op zo'n wijze dat de eigenzinnige zelfwerkzaamheid van de taal èn de even eigenzinnige neiging tot taalontbinding er niet weinig door begunstigd worden. Een zin kan dan dienst gaan doen als premissezin voor een hele reeks repercussiezinnen, waardoor het proza zich 'vanzelf' organiseert in een vrije versificatie met als samenbindend element het ambiguë woord - en dus geen verslibrisme in eigenlijke zin, dat toch gauw tot een zekere vormloosheid voert. Natuurlijk doet zulk proza een beroep op

* *De zin is uiterst dubbelzinnig: Spreekt hier Lilith, de zwarte; Eva, de blonde? Of spreekt het zwarte haar met eigen stem? Schierbeek kent Emants' Lilith. Daar immers doet de blonde Eva zich als de ravenzwarte Lilith voor.*

het rechthoekige vlak (voor het eerst bij Schierbeek op p. 81 van *Chambre/Antichambre*) waardoor ook typografische experimenten mogelijk worden. Al deze factoren - plus een romantiek met de metafysische achtergrond die erbij hoort - dragen bij tot het 'non-significatieve', het '*musische*' karakter van dit proza. De dingelijkheid van het woord vervloeit door deze stijl. Het musische veroorzaakt een vloeiende wereld, waarbinnen - tenminste bij Schierbeek - het 'ik' dat tot 'wij' moet worden het enige 'vaste' punt is.

Het is zinnig hier te wijzen op een compositorisch element dat in *Chambre/Antichambre* werkzaam is, en dat met een soortgelijk beginsel in *Het boek ik* verwant is. Het gaat om de afwisseling der hoofdstukken. In *Chambre/Antichambre* neemt Schierbeek het doorstromende, continue, horizontale voor zijn rekening, terwijl Lucebert die stroom steeds doorbreekt met het 'vertikale', het afgeronde, het in zichzelf beslotene - al wil ik niet zeggen dat Lucebert niet ingaat op het materiaal dat Schierbeek aandraagt. In *Het boek ik* treft het de lezer dat ook hier de oneven hoofdstukken onderling verband hebben - het universele, algemene, mythologische - en afgewisseld worden door hoofdstukken waarvan het onderwerp 'individueel' is, bijzonder, 'autobiografisch' - maar zonder dat zij door een beginsel van continuiteit verbonden zijn: wij zien daar een soort atoomsplitsing van de ziel. Het systeem dat deze hoofdstukken aaneen rijgt berust op een soort pendeldienst tussen pantheïstische gevoelens en existentiële ervaringen, waarbij beurtelings het ik gelijkstaat met de volheid of het niets, al naar gelang het Al beleefd wordt als het niets of de volheid.

Hierbij komt dat het 'systeem-Panglos' doorwerkt in *Het boek ik* - al is Panglos er als figuur niet meer. In *Chambre/Antichambre* typeert Schierbeek dit 'denk-systeem', dat op de associatie en op de verrassende sprong berust, alleraardigst in de woorden: 'Mijn

neus is zo recht als een filosofie en voor mijn mond kan zelfs Panglos geen woorden vinden' (p. 68). Of ook: 'Weet dat de mensen het glaswerk allemaal uit hun huizen gooien omdat het de lippen is gaan vervelen' - dit in bevestigend antwoord op een uitlating van Lucebert, twee bladzijden eerder (op p. 67): 'Ik bevestig het met een wolk als een moeras die uit mijn mond rolt in de gedaante van een rol prikkeldraad'. Lucebert heeft voor Schierbeeks 'pluriformiteit' wel begrip: Lilith schaamt zich er niet voor 'het kruisteken te slaan over haar hoofd en büste, dit alvorens een mohamedaanse gebedsformule uit te spreken. Ze relativeert en houdt zich argeloos aan het positivisme...', - een filosofie, uit verzet waartegen juist dit soort proza gewoonlijk wordt geboren. Schierbeek getuigt ook van dit wantrouwen tegen de filosofie in een scène in hoofdstuk 3 van *Het boek ik*, als Adam Eva ziet:

'Adam lag stom te kijken naar de vrouw uit zijn rib en lachte en riep plotseling in grote schrik - Heer Vader haar naam! Hoe moet ik haar noemen!

God schudde zijn hoofd en zei: ze zullen het nooit weten, ze zullen het geluk niet weten wanneer ze de naam niet weten'. (p. 49). Dit ant-positivisme is de geestelijke kracht achter de romantiek die de wereld zo vloeiend, zo alzijdig-duidbaar maakt.

In dit derde hoofdstuk verschijnt Lilith pas op p. 51, en dan in haar demonische gedaante: 'De zwarte vogel Lilith mijn vrouw', zegt God, 'my lovely serpent and handsome girl zij loert de haat door de hof'.

Hoe gaat dat in zijn werk?

Wanneer Lilith in *Chambre/Antichambre* Panglos zoekt (p. 77) hoort zij hem roepen: 'Lieve Lilith ontloop mij niet want vijf en twintig antilopen slaan op dit ogenblik op mijn bevel zes en zestig verschillende wegen in om tot boom te worden...' - waarop zij overweegt: 'Nu zou ik moeten fluisteren met de stem van mijn zwarte haren en ik zou mijn ogen in hazen moeten veranderen en zelf onder de staart zitten... en dan maar rennen langs de wegen die niet gebaand zijn.'

In *Het boek ik* krijgt God Lilith op zeker moment in de gaten (p. 52). Hij spreekt haar toe in vrijwel dezelfde woorden als Panglos in het zojuist geciteerde. De boom waarvan daar sprake is, blijkt De Boom. En hier blijkt hoezeer Lilith Eva verwant is: 'En dit is de boom, lieve Eva en we mogen niet plukken... één boom maar!

En Eva lachte en knikte en dacht: nu zou ik moeten fluisteren onhoorbaar met de stem van mijn blonde haren en mijn blanke huid en mijn ogen moesten hazen worden die zichzelf onder de staart zaten om te rennen om te klimmen en te plukken...' - en met dit laatste woord is het slechte voornemen al geboren.

Op p. 55 van *Het boek ik* spreekt Lilith Eva toe (de appel is inmiddels geplukt):

'De liefde kinderen is een eenhoorn en een oerkalf en in het midden
- een tijger met scheurtanden...

Heva fluistert Lilith de jaloeziën van haar ogen en oren geloken, Heva er zullen van af deze dag graanvelden in je opgericht worden en ook de ruige teelt van hoofden die er uit willen... Je zult Frau Sorge zijn en een groot Mirakel en het Oor hebben van al Adem's kinderen en het Taber-o-mater-genakel zijn... de koers blijft ongewijzigd...' - woorden, die zij in *Chambre/Antichambre* op zichzelf betrekt. Het verschil is duidelijk. Als Lilith de woorden toepast op de eigen situatie, klinkt dat als zelfbeklag in bluftaal. Maar in de vorm van een voorspelling aan Eva, krijgen

dezelfde woorden die tragische kleur, die de moeder der mensen ook toekomt. Hier is Lilith pas Eva geworden: in *Chambre/Antichambre* was dat de *richting*. Daar was 't zoeken naar. Zij konden elkaar niet meer ontlopen in *Het boek ik*.

In het tweede gedeelte van dit derde hoofdstuk uit *Het boek ik* vindt een splijting plaats in de ruimte. De blik (op p. 57 onder de regel wit) wordt op aarde gericht. In overluchtse streken vindt een dialoog plaats tussen God en Lilith - het is dezelfde dialoog, nagenoeg, die in *Chambre/Antichambre* gevoerd wordt tussen Panglos en Lilith (p. 68-71).

Het heeft er de schijn van dat God hier een *Dieu Horlogier* is, die de wereld op zijn beloop laat, maar deze deïktische opvatting is waarschijnlijk wat al te veel eer. Een wellustige God, die zich door een geraffineerde drel in de luren laat leggen valt toch moeilijk te rijmen met een God die een zekere afstandelijkheid niet ongewenst vindt. Veeleer zijn daarom naar mijn mening gnostische principes in het geding: ‘Die me liefhebben liegen en die me vervloeken hebben het recht in hun lijf en leden staan... en ik, o, ik ben de vreemde god, die hun vreemd is, De Vreemde.’ Deze wereld is immers, volgens de gnostische opvatting, geen schepping van de heer van het Licht, maar juist die van de heer der Duisternis. De ware Godheid is integendeel het wezen dat zich met de stof niet inlaat, die absoluut een extramundane God is, en dus ook niet de schepper kan zijn van de sterren en van die hemel of hemelen, waarin de Demiurg met zijn Lilith kwebbelt. De ware God is een onkenbare God, een vreemde God: DE Vreemde. En daarom zegt onze Demiurg, deze usurpator, die eerder in dit hoofdstuk al beweerde de schepper van Lilith te zijn, dat hij de Vreemde is, trekt hij zich schijnbaar het lot van zijn schepselen aan, maar laat ze intussen wel aan

hun lot over. Het wantrouwen van de Ik-zegger ('... 't is dat gij en ik allen Adam zijn') tegen deze God* is dan ook best te begrijpen. Op aangrijpende wijze wordt die wanhoop in het slot van dit hoofdstuk verwoord:

'Ik lig, een abstractie, over de wereld mijzelf' wat direct verwijst naar een overpeinzing van Panglos (*Chambre/Antichambre*, p. 83):

'Wat zou er op tegen zijn als Lilith mij opnam als bloedoffer, mij vervolgens roosterde volgens de aloude gewoonte der overoude Balsmenmannen... Het poeier zal zich wel over de winden verdelen. En het Woord zal nooit verloren gaan... In 't misbruik wordt zij sterk!... Dus mij uitleggen over alle rivieren die de aarde bevolken...'

Zinspeelt Schierbeek hier niet op een verlossing in de geest van de geciteerde woorden, wanneer hij op p. 151 van *Het boek ik*, woordspelingen makend op zijn eigen naam, schrijft:

> 'IK LEG U SCHIER DE LIEFDE UIT DE BEEK MEOMEMYSTICA
> DER ALLE LEIDEN HAT'?

Schierbeek en die rivieren van Panglos - wat is dat voor narcisme?

2.

Maar ook Lucebert heeft zijn Lilith. Laten we ons bepalen tot zijn Lilith in *Chambre/Antichambre* en in zijn poëzie.

'Welk cryptokomisch brein heeft deze helse machine uitgedacht? We vonden het werktuig diep in het natte gras. Een gerommel in onze handen toen wij het naar binnen droegen. Liliths tepels pikten in de mazen van het gaas, dat gespannen was tussen het muilbekken der machine. Twee driftige kippen waren zo haar borsten onder het dragend gaan.' (*Chambre/Antichambre*, p. 18). Lilith als moeder dus: Eva (En die machine? In een gedicht, v.g. p. 55, lezen we: 'als het komt / laat vader dan een foto maken / van die kleine machine / die straks schaken leert of breien'/). Lilith als Lilith - als hoer dus vinden we op p. 25 van *Chambre/Antichambre:* 'vanochtend, toen ik ontsliep, zag ik Lilith weer zitten voor het raam': een situatie, eender aan het tweede gedicht uit de *Lente-suite voor Lilith* (v.g. p. 42). Meer komen we uit *Chambre/Antichambre* niet te weten van Lilith, althans niet wat Lucebert betreft. En ook in zijn poëzie treffen we haar niet aan als vrouw van God, of als eerste vrouw van Adam - ten minste niet voor zover ik dat kan zien. Maar de slang komt in die poëzie nogal es een keer voor, en als die er is, is ook Lilith misschien niet zo heel ver weg. Toch wil ik het nog eerst proberen langs een weg, die misschien niet zo heel erg voor de hand ligt, maar die me toch een richting lijkt naar Liliths hart:

Een echte slangengodin is Medusa, en ik zou hier niet op gekomen zijn, als ik in het derde hoofdstuk van *Het boek ik* niet de volgende woorden gelezen had: '... ik Raben Ralf de Zwarte Lilith met de meduse armen...' (p. 53). Lucebert wijdde een gedicht aan Medusa. Wij vinden haar afgehouwen hoofd, dat nóg de macht heeft mensen te

* *Niet alleen hoofdstuk 3 uit 'Het boek ik', het hele boek ademt een geur van atheïsme, al schept dit atheïsme blijkbaar toch vormen van religiositeit: mystiek, meditatie, Zen.*

verstenen als ze het zien, in het sterrenbeeld Perseus. Cepheus staande, Cassiopeia zittend op haar flonkertroon, Perseus zwaaiend met Medusa's hoofd - en Andromeda die toekijkt. De helderste ster hier is het Gorgonenhoofd, - of, de helderste? zij heeft de helderheid van een ster van de tweede grootte, althans gedurende 60 uur, want in de daarna volgende 3 1/2 uur neemt de lichtsterkte af. Ten slotte lijkt zij niet meer dan een ster van de 4e grootte, waarna dan het licht weer toeneemt in kracht. Arabische astronomen gaven haar de naam Algol. Een gol is een demon, een vampier, niet onbekend trouwens aan de Joodse mystici der middeleeuwen. En ook niet aan Lucebert, die in *Chambre/Antichambre* deze naam als een geuzennaam draagt.

Wat is een Algolster? Het is een ‘bedekkingsveranderlijke’, zoals de sterrenkundige zegt. Een dubbelster, met korte afstanden en omlooptijden. Wanneer de begeleidende ster de hoofdster bedekt, onttrekt de lichtstraling van Algol zich aan het oog van de waarnemer op aarde. Die dubbelster in Perseus gaf Lucebert twee namen: Gol en Lilith; de afspiegeling ervan op aarde: Oog van Gol en Lilithoog. Aan Medusa wijdde hij het volgende gedicht:

medusa

in haar schaduwtheeater
zijn wij haar schaduwen
wij kunnen tot zulk een zwarte macht
geraken dat zij verblindt
in het licht dat achter ons laait

ook de dampkring en de reislust
staan niet aan haar zijde
maar geloof mij ioos mij
is het niet gegeven te stikken in een opbloei

hoe vaak al ben ik gevaren
in mijn darling wijn en waar
ben ik niet geklommen tussen de koningen
loodzwaar in mijn hese hartstreek
(naar verluid hij verluit
fluisterden de st st
strengen)
maar naar dat wij steeds reven
dat wat ons te kort is

bijv. ons lichaam achter haar spieraam

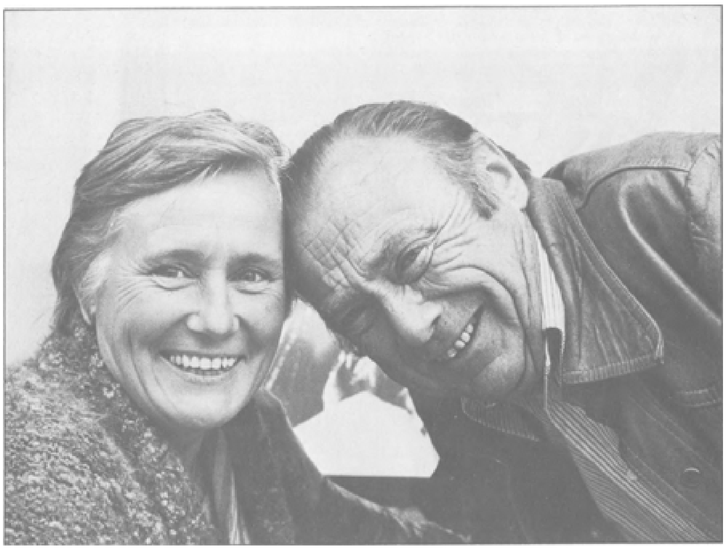
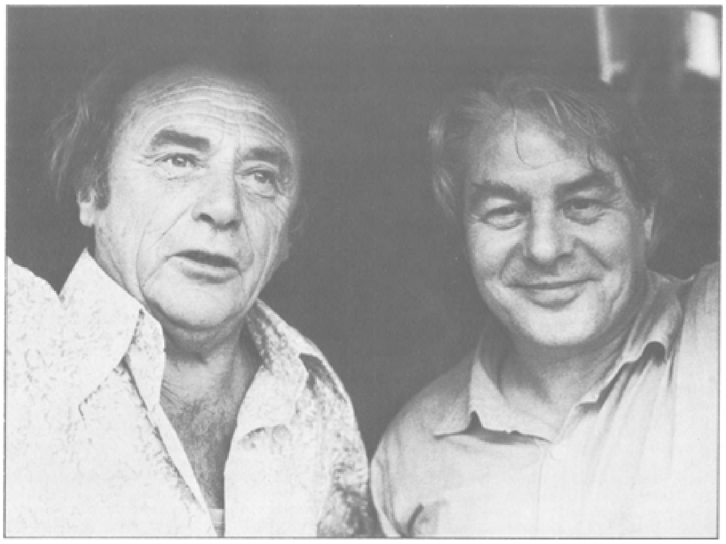


Foto boven: Bert & Thea Schierbeek / foto: Anthony Akerman.

Bij sommige gnostici bestaat de opvatting dat een beeld van het licht in de duisternis beneden geprojecteerd wordt en daar vastgehouden wordt door de machten die de Heer des Lichts bestrijden. Weliswaar maken zij zich alleen maar meester van een verbeelding, een weerschijn of afschaduwing van een 'hoger' iets, maar die zou als schijn of projectie toch een substantieel karakter hebben. Aangezien in 1951 - jaar waarin dit gedicht in de bundel *Triangel in de jungle* verscheen - de tv nog niet bestond, bedient Lucebert zich van het begrip 'Schaduwtheeater' om deze moeilijke voorstelling van zaken door een vergelijking te vereenvoudigen. Het gaat erom duidelijk te maken dat het geprojecteerde het karakter heeft van een vorm die op aarde de gedaante van een weerschijn van de godheid aanneemt.

Gol, de begeleidende ster, verduistert het licht dat de hoofdster, Lilith, uitstraalt. Zijn projectie, schaduw valt op aarde en neemt daar de gedaante aan van een weerschijn van Gol (= Lucebert). In het licht van de aarde dat achter hem straalt, kan zo Medusa worden verblind, de slangengodin die we met Lilith mogen identificeren. Eenmaal op aarde, waar het leven hem een 'opbloei' is, weigert de neergedaalde terug te keren naar zijn lichtbron: gebrek aan asem heeft hij niet, reislust, wijn en de 'koningen' verschaffen hem, als 'nar', volop bezigheid, al verzwakt het hart (die strengen - zijn dat de schikgodinnen? De draden die zij in handen houden?). Heel zijn conditie wordt immers bepaald door zijn verblijf hier en maakt hem bewust van het tekort dat het menselijk bestaan nu eenmaal aankleeft, en daarom houdt hij zich het beeld van oorspronkelijke glorie voor als beeld voor zelfvervolmaking. Zó zijn er dus voor Godheid en Afschaduwing twee ruimten: hemel en aarde - afgrond en lucht - vol en ledig leven, die samen moeten worden gebracht in die ene ruimte van het 'volledig' leven, dat in poëzie kan worden uitgedrukt. Lucebert keert zich tegen het dualisme, dat alle gnostische systemen eigen is, maar bedient zich daarbij van hun eigen opvattingen (niet ongelijk aan sommige christenen, die God en duivel met elkaar willen verzoenen: Origenes, Papini). Het dualisme verleidt er immers juist toe wijn, koningen en reislust te laten voor wat ze zijn en te streven naar het hoog, hemels maar ledig leven. Verliefd wachten de in aardse kluisters gevangen geesten

op het moment dat ze terug worden geroepen in het zojuist verlaten Rijk van het Licht: geheel anders dan Lucebert:



Links Bert Schierbeek; rechts Lucebert.

zo diep gezonken

de duizenden in slangenkoppen uitgelopen
tot diep in het nachtelijk paradijs
etend het eigen kokskind of
het lekkers door de neus geboord en
gauw staande dat etend
zij maken zich daarna grijs en rimpelen zich dronken
belust op en onder de razende opperman

en als de laatste ster die nog straalde
uit het plezier der vruchten hun afvalt
en hun roep:
   BEDEKT HET BEDEKT HET heeft
verpletterd hun lippen zien zij verliefd
hoe voor een ieder een worgengel zich uit de wolken werpt

In het schitterende gedicht *elegie* voelt Lucebert het gebed van de ‘exotische bloemenschikker’ als een directe aanslag op zijn leven:

maar wat dan is deze eenzaamheid
mijn bestemming en zuiver gestemd zijn zeggen de wijzen
dat is wel waar maar ook zij is 's nachts appels betasten in de tempel
daar opgesmukt met biddende handen oostwaarts
gelijk de exotische bloemenschikker bidden de oostewind
dat hij het vlamvervig het gorgonenhoofd schaloos schiet

Maar nu op zoek naar Lilith! Deze die door een huidziekte tot Eva metamorfoseert. We kijken naar de eerste strofe van *seizoen*:

over de statige sterrenbeelden
honger hitte dorst en koude
bloeit lianenspel ons lichaam
langzaam sterft de oude kennis
ruisend sneeuwt het slangenschubben...

En dan naar *oogst*, - een paar regels maar:

> nacht, de zomer gaat dood in de nacht
> krampachtige veren vallen...

Mogen we Lilith met slangenschubben in verband brengen, de engel die Lucebert is, brengen

we zonder gewetenswroeging in verband met vallende veren. En dit met des te groter zorgeloosheid, waar het ons hier niet ontgaat, dat bij ontstentenis van de slang hier toch een regel, - de eerste - in de vorm van een serpentinisch vers gegoten is: een vers waarvan begin en einde gelijkluidend zijn.

Wie is *mijn duiveglans* in het volgende gedicht anders dan Lilith?

mijn duiveglans mijn glansende adder van glas
mijn viervoetige narennen mijn kneedbaar
smeltpunt op de pupillen ruworige
heester onder mijn handpalm deze
deze stem is van stamelen een lichaam
een vochtig voortvluchtig lichaam

Ook nu beperk ik mij tot de eerste strofoïde, maar maak nog graag de opmerking dat in de volgende een vers voorkomt met een serpentinisch karakter ('denkt de rechtvaardige zingende de slechte zingende denkt hij'). En verder vraag ik aandacht voor de woorden 'deze stem is... een vochtig voortvluchtig lichaam', waarmee natuurlijk het gedicht wordt aangeduid. Maar: rivieren hebben dat ook, een vochtig voortvluchtig lichaam, en ik kan de gedachte niet van me afzetten, dat rivieren en Lilith iets met elkaar van doen hebben. Ze komen vaak in Luceberts poëzie voor, die rivieren, ze hebben een openbarende functie blijkbaar, en onder hen neemt de Elbe een zeer voorname plaats in.

Ik zet een paar citaten naast elkaar, waaruit kan blijken dat de beeldspraak daar met Lilith te verbinden is:

Uit *meditatie op een mond vol builenbal*:

de beken hebben hun slangen geslacht

Uit *gedicht* (v.g. p. 155):

... een slang
zacht vertrekt uit zijn zwangere staart als de beken
uit hun drabbig foedraal...

Rivieren metamorfoseren - zoals slangen zich losmaken uit hun huid. Uit *de rivier*:

maar een adder de lichtgeaderde rivier spartelt en
knaagt aan het wenende vlees van de wind...

Rivieren hebben een *stem* - een stem die roept en lokt: dat hebben ze met het gedicht gemeen. Ze hebben een vochtig voortvluchtig lichaam: dat hebben ze met de slangen gemeen: ze hebben van alles met Lilith gemeen! Stelt u zich een engel voor, vallend uit de hoogte:

weer vallen de zon en de seine
de nijl en de elbe voorbij...

Wat de engel Lucebert van de hoogte uit hier op aarde herkent, is die lichtgeaderde slang, Lilith - een spiegel waarin hij het eigen beeld bewonderen kan. Als dat zo is, dan houdt hij niet alleen vast aan de 'projectietheorie' der *doceten*, maar ook aan deze, die vooral de *harranieten* aanspraken: dat het Licht, verliefd op die schone

weerschijn van zichzelf in de Duisternis, *vrijwillig* in die chaos neerdaalt. In dit licht beschouw ik de mededeling

> niemand is gezonden
> woorden te wegen en te bezien
> men strompelt vrijwillig
> van letter naar letter...

(uit: *nu na twee volle ogen vlammen*).

Dit combineren van verschillende ‘neerdalingsprincipes’ bij Lucebert is niet vreemd, als men bedenkt dat 't bij de syncretistisch denkende gnostici ook niet vreemd was. Daarbij is Luceberts ‘gnosticisme’ toch eerder een psychologische en maatschappij-kritische conceptie dan een religieuze - al heeft de mythologisch/metafysische achtergrond, hoewel gelijk gesteld met nulkommanul, meer betekenis voor hem dan bv. de Oudheid had voor de renaissancist. De sensatie van ‘een broodkruimel te zijn op de rok van het universum’ uit te drukken, is geen geringen zaak. Dit doen en dit ook kunnen, duidt op een bijzondere gevoeligheid voor de geest van de na-oorlogse tijd.

Inmiddels maakt dit narcisme het ons mogelijk, de spiegel zelf es te bezien: het wateroppervlak dat nu eens stil is (*de schoonheid van een meisje*), dan kabbelend of in heftige beroering (*op het gors*) - al naar gelang de gemoedsstemming van het gedicht, - of moet ik zeggen: al naar gelang de gemoedsstemming van deze Narcissus?

Hemel en aarde in één ruimte te vangen, daarvan zelf het middelpunt te zijn, het boven-even-hoog, als het beneden-net-zo-diep - of: de ruimte van het volledig leven uitgedrukt, is dat niet *visser van ma yuan?*

Een psycho-analyse, toegepast op Lucebert - niet deze van vlees en bloed, maar die van papier en inkt - zou opheldering kunnen brengen in het mechanisme van deze ‘papieren’ ziel. Wat daar zichtbaar wordt in die slang, die rivier, dat water, is de projectie van de eigen vrouwelijke component, de eigen ‘meisjesachtigheid’ die een naam krijgt: Lilith en die tegemoet komt aan de wensvervuUingsdroom van deze engel.

De meeste eigenschappen van Lilith kennen we inmiddels al. Ik plaats ze nog even in een reeks, en geef de nodige aanvullingen, uiteraard aan

de hand van gegevens die Luceberts poëzie ons verschaffen:

Lilith is een demonische macht, met als attributen de uil (ook bij Lucebert), de slang, de rivier, Medusa, een ster, het gedicht zelf. In beginsel is zij zo mooi als de narcist maar wil, maar ook zeer trouweloos, want een hoer (In *lente-suite voor Lilith* komen alweer serpentinische verzen voor, of verzen met een serpentinisch karakter:

luister ik jaag niet naar de letter maar ik luister
die liebe suite van delibes ka ka
zon zon zon zij is de lila kieuw de leliezon

Zij is zeer kinderlijk (de kleinegiechelversierdevitrinelilith), zeer aantrekkelijk, ook voor asceten (geleerden zeggen dat mijn liefde beffen moet dragen).

Zij is Salomé, de sfinx, de Blaue Engel, Marilyn en B.B.: zij wordt algemeen veracht en verheugt zich tegelijkertijd in een grote populariteit (daar dragen de orgels haar achterna). Aan haar bestaan komt een einde, wanneer zij zich als Eva, - de duif, de moeder - ontpopt. Maar zolang zij Lilith is, is zij - bij alle schoonheid - een bedreiging voor de man.

In *fantoom* daalt zij neer in deze zeer kille, winterse wereld. Zij is daar het raadsel van de schoonheid, van de storende macht ervan: zij verblijdt en verschrikt. Zij verhit de verbeelding, hoezeer ook de koude van deze wereld die de hare niet is, haar, al neerdalende, eigen wordt.

Fantoom drukt uit dat er grenzen aan de schoonheid moeten zijn: dat schoonheid, die zo'n ‘Orkan im Geist’ (Rilkes definitie voor genie) der mannen teweeg brengt, zelfs bij een Johannes of een H. Antonius, van maatschappelijk oogpunt gezien (maar dan ook alleen van dat oogpunt uit!) onwenselijk is, wat zeg ik? ondragelijk! Een bedreiging voor de eigen en voor de gevestigde orde. Maar dát is precies wat schoonheid ook wezen moet voor een dichter!

fantoom

ontoelaatbaar mooi en tegen alle maten
van de verwachting en de denkkracht
en met het bevende gebeente van de lichtbron
der liefde - een schim - ja meer dan een schaduw
maar toch minder dan lichaam - een schim
staande op de hoog in de lucht vertragende
verlammende ladders der herfst en daar het
verdriet: zijn kleefrige scherven regenend
om den diamanten pijnboom heen en oh de zo blauwe
de diepblauwe roos de geliefkoosde dood en ook
weldra van de winterse tatouage de klagende draak
maar hoe onverdragelijk mooi en tegen alle regels
van de vertedering en de hevigheid
een schim - een vijand - een schuiflende grijns

Terug naar de furie Medusa, Gol en de nimf Lilith, in een paar regels uit *elegie*, waarin Lucebert het idealisme uitdrukt van de engel die afdaalde, niet om direct weer rechtsomkeert te maken, maar om het leven hier een beetje te veredelen:

altijd één gedachten één bedoelen had mijn geest:
nog eens en dan voorgoed een nymph te
kweken van een furie
ofwel te ontlokken een zuivere schim
aan een vervuilde schepping

Een taak die misschien weggelegd is voor Parcival. Nog even dan de veren, de schubben en de metamorfose van slang tot duif* in de laatste regel van

parcival

tenslotte zijn de tempelreinigers gestorven
van verre schijnen de drempels nog of zijn
het conservenblikken ambrozijn
ongeopend en goud eeuwen geleden geofferd
fortuinlijke dwaas achtergelaten voor later
tegen rovers houd ik het geweer geschouderd
een roodgemutste ruiter kreunt in het kreupelhout of
ruisen de eiken zo of zijn het mijn oren
die horen het hart aan de pijnboom gehangen
met wonden als vijzels kuipen en karnen
of is het vanuit de wijwater-centrale
het psalmodiëren van volautomatische motoren

nooit zal het meer nodig zijn te slapen
ongeborgen voor de verborgen god
heb ik mijn naam tussen de sterren gezet
en mijn lichaam temidden van de bloemen
mijn oog is een onverzadigbare spin
aan het rag van mijn dromen dwalend
en nooit meer slaat een logge deur
dicht in mijn geleliede gedachtengang

* *De krampachtig vallende veren uit 'oogst' zijn dus niet van de engel Lucebert, maar van de duif Lilith!*

maar eens moet ik gaan jagen
als het wintert nadat
op het zwarte bed van de einder
de wolken zijn ingeslapen stuiptrekkend
als sluimerende katten
het sneeuwstormt dan dra mijn oren huilen
wolven hinken bevroren door het woud
in klamme holen murmureren uilen
en ik? wat ik dan vind of vang
is buit en offer beide:
de tot duif ontduisterde slang

Narcistische liefde kent volgens Freud vier vormen:

- men bemint wat men zelf is
- wat men zelf was
- wat men zou kunnen zijn
- of een deel van de persoon die men was.

Om onze psycho-analyse te besluiten: Lucebert bemint het beeld van wat zou kunnen zijn, en dan niet bij achterwaartse blik met de gevoelens van smart, spijt en rouw die erbij horen, maar met de blik van de nieuwsgierige, op de drempel van een nieuwe tijd, een beloofd land*.

Het is een merkwaardige coïncidentie. Lucebert en zijn rivieren en in vrijwel dezelfde tijd: Bert Schierbeek met dezelfde metaforiek. Waarbij komt dat zijn naam zich ook mooi leent voor de narcistische woordspeling die we hierboven uit *Het boek ik* citeerden. Het is duidelijk dat het beeld hem nog lang bezig hield: in het laatste hoofdstuk van *Het boek ik* spreekt hij van de rivier de *Ofri*, die? hij? gelijk? stelt? met? de? rivier? des? Heren? de? Chebar?, en het is deze rivier die in *De andere namen* aan Schierbeeks narcisme tegemoet

* *Helemaal juist is deze opmerking niet. 'Elegie' kent die spijtgevoelens wèl, evenals 'gij zult rondtasten in de middaghitte'. Maar het zou mij moeite kosten dit tweetal voorbeelden op staande voet met andere te vermeerderen.*

komt. Spontane generatie, wederzijdse beïnvloeding of gelijkgestemdheid door 'contact'? Wie zal het zeggen? Op p. 29 van *Chambre/Antichambre* lanceert Lucebert zijn (misschien wel *eerste*) rivierenmetafoor:

'zij die verwachtingen koesteren, zij gaan hun huis in met lemen schedel en zij weten de voorzienigheid heeft er niet in voorzien dat vandaagdendag een brandende engel plotseling, zonder aankondigingen, bezit neemt van twee rivieren, hen bundelt, spaken van de lucht, u weet wel, die diepblauwen, om hun golven vouwt om hen na dit wrochten met een enkele ruk aan een bessentak ver weg het heelal in te slingeren...'
Dat zijn twee vochtige, voortvluchtige lichamen, twee slangen, twee gedichten, twee dichters: twee sterrenbeelden, samengebonden tot één Algolster. Lucebert deelt hier broederlijk de narcistische metafoor met Schierbeek, wiens narcisme evenzeer is gericht op wat zou kunnen zijn: 'alles haakt hier naar verandering' zegt Panglos op de laatste bladzij van *Chambre/Antichambre*.

De na-oorlogse tijd wekte grote verwachtingen. Dan kan men geen vijver met stilstaand water gebruiken. In een wereld die zich vernieuwt, is verandering *de* norm en dan haakt de dichter naar een vochtig, *voortvluchtig* lichaam.

Leiden, 2 april 1978

De chaos van het internationale *Ik*
Arie van den Berg

Schrijven over poëzie die je na aan het hart ligt, dat is zo iets als het wrochten van een liefdesbrief. Maar anders dan bij de minnebrief, die nadrukkelijk vanuit een gemis (want op een moment dat de geliefde elders is) geschreven wordt, is schrijven over poëzie een daad die bij voortduring het teveel op zijn weg vindt. Zoveel maal honderd woorden over de zoveel maal honderdduizend die Bert Schierbeek geschreven heeft - zo'n tour de force moet maar kunnen. Het probleem ligt overigens niet in de beperking van het woordental, maar in het ordenen van de chaos van eigen gedachten over de schijnbaar ongestructureerde chaos van Schierbeeks werk. De stapel ligt voor me. Zo'n twintig titels, het journalistieke en dramatische werk niet meegerekend.

Ook hier geldt: liefde op het tweede gezicht duurt het langst. Het heeft de nodige jaren geduurd, voordat ik gretig naar een boek als *Ezel mijn bewoner* (1963) greep. Een genreomschrijving als ‘experimenteel proza’ en de door Schierbeek zelf geïntroduceerde term ‘proëzie’ waren daar mede debet aan. Dertien à veertien jaar geleden hield ik niet van proza, dus las ik het niet. Dat was een pose, akkoord, maar dankzij die pose raakte ik verslingerd aan de poëzie. Uiteraard was er tussen de latere literaire bagage steeds minder ruimte voor zo'n ballast van pose en vooroordelen. Wat het werk van Schierbeek betreft, was het vooroordeel bovendien overbodig; dat proza van Schierbeek is immers nooit proza geweest. In tegenstelling tot de prozaïst eindigt hij zijn zinnen maar zelden met een leesteken. Als elke dichter bepaalt hij zelf waar een regel ophoudt en de volgende begint. Dat zijn formele criteria voor poëzie. Ook als puber had ik dus van zijn werk mogen genieten.

Tien tegen één, dat ik dat toch niet gedaan had. Anders dan wat je zelf op die leeftijd denkt, zit je als zestien-, zeventienjarige vastgeroest in de traditie van je thuis. Wat mij zelf betreft, reikte die traditie in poëtisch opzicht van Cats, via De Genestet naar een heel klein beetje Nijhoff; van Achterberg hadden we nog niet gehoord. In zo'n milieu geldt het experimentele werk van Schierbeek als een vloek. Schierbeek doet immers al jaren wat bij het huiskamerpubliek al jaren uit den boze is: hij schrijft op onalledaagse wijze over alledaagse dingen en gedachten. En alsof hij de herkenbaarheid nog kleiner wil maken, associeert hij er drastisch op los, zonder aanwijsbaar verband - in ieder geval zonder duidelijke of vertrouwde sjablonen.

Onalledaags? Lezend in zijn werk na *Inspraak* (1970), met name in *Weerwerk* (1977), krijg je de indruk dat Schierbeeks schrijftrant juist meer en meer die van alledag wordt. Na 1970 zijn toon en stijl in toenemende mate ontleend aan de spreektaal. Dat kan het dus niet meer zijn wat bij veel lezers nog steeds het begrip, en daarmee de waardering in de weg staat. Aan de plaats van handeling zal het evenmin liggen: in *Weerwerk* trekt Schierbeek van Noord-Frankrijk naar de Groninger veenkoloniën, en van daar naar Spanje. Menig Hollander is bereisder. Zelfs Mexico is maar een zonsondergang ver. Maar met zijn driftige associaties schept Schierbeek binnen die vertrouwde geografische ruimte een klopklop van culturen. Een scheutje Zen, pal bovenop Noordfranse dorpspraat bij voorbeeld:

> ‘nooit vergeten de mysterieuze verbindingen
> bv: de maan is onze oudste TV
> en dan de Denker van Rodin

(in kopie)
zetten voor de Boeddha
op TV
en dan: kijken
zoals die twee naar elkaar kijken'.

In zulke quasi-makkelijke confrontaties tussen het alledaagse en het abstracte is Schierbeek een meester. Intussen wordt, buiten het directe gezichtsveld, heel wat op losse schroeven gesteld.

Alleen al op grond van dit soort, doorgaans humoristische cultuurcollages kan men spreken van internationale allure. Maar anders dan bij collega-experimentelen als Elburg en de vroege Kouwenaar, uit zich die internationale geaardheid voor het overige in een slechts indirect engagement met het wereldgebeuren. Schierbeek schrijft wel over de intriges van het politieke bedrijf, maar ze zijn altijd slechts deel van de chaos van zijn eigen bewustzijn. Vanaf zijn experimentele debuut *Het boek IK* (1951) is hij gepreoccupeerd met het ego. Niet alleen maar het ego van Bert Schierbeek, maar vooral ook Nietschze's *Ich dass Ich sagt*, het menselijk ego in het algemeen. Dat de ervaringen en ideeënwereld van de dichter zelf daarbij wel uitgangspunt zijn, spreekt voor zich. Maar (alweer) na *Inspraak*, dat is na de dood van zijn vrouw Margreetje, maakt Schierbeeks doen en denken ruimte voor dat van mensen uit zijn omgeving (bij voorbeeld van de plattelander Marcel in *Weerwerk*). Wat in het vroege werk

nog filosofisch-theoretische lading is, wordt na 1970 meer en meer tot empirische geladenheid; het taalgebruik houdt gelijke tred en wordt directer. Dat proces voltrekt zich via een lyriek van de korte baan in *De deur* (1972), *In- en uitgang* (1974) en *Vallen en opstaan* (1977) tot de doorleefde synthese van *Weerwerk*.

De paradox van zijn internationaal ego-isme verwoordde Schierbeek in 1951 al trefzeker met '*Ik leg mij zelf de wereld mijn ik uit*'. Dat de problematiek van het ego hem - in én buiten de poëzie - nog steeds bezighoudt, blijkt uit een recent interview met Toon van Severen in *Knack* (8 en 15 februari 1978). 'Er bestaan talen,' zegt Schierbeek daar, 'waarin het woord *ik* niet bestaat. Nou, dat kan je je in onze cultuur niet voorstellen. Wij moeten dat woord nog steeds afschaffen. (...) En over illusies gesproken, laten we het dan eens hebben over de illusies van het ik. Het ik, wat is dat dan? Dat is wat alle andere mensen van jou verwachten wat je moest zijn, dat is het ik.'

Die voortdurende oppositie ik/wereld en ik/anderen is de bron van de schijnbare chaos in Schierbeeks werk. Een *schijnbare* chaos, want wie de moeite neemt zijn oeuvre in chronologische volgorde door te lezen, merkt hoe consequent consistent dat is opgebouwd. Van hun context vervreemde citaten en herinneringen, illusies, droombeelden en drogredeneringen zijn steeds weer de voertuigen van wat Schierbeek aan beschouwelijks kwijt wil. Dat aan de vorm daarvan geen rigoreus systeem ten grondslag ligt, komt doordat hij de gewaarwordingen boven het schema stelt. Toch hangen zijn registraties van die gewaarwordingen niet als los zand aan elkaar. Dankzij een soms listig herhaalde, associërende collagetechniek krijgen tekstdelen én stoplappen een onderlinge samenhang, en daarmee zeggingskracht.

Thematisch gezien is Schierbeek zich blijven bewegen van het straatgebeuren naar de hemel, de mythe, en terug. Waar de geografische ruimte het Groningen van zijn jongensjaren is, dan wel Noord-Frankrijk of Formentera, dringt zich het predikaat 'aards' als vanzelf op. Aards zoals een boer dat is, want *aarde* bij Schierbeek is zowel tastbare *bodem* als *vruchtbaarheid*. Dat bewust nagestreefde, zonneklare dualisme van levensbeschouwing en daadwerkelijk leven - waarbij de accenten steeds op het laatste vallen - heeft zijn werk gemeen met dat van de Zenboeddhisten. Hetzelfde geldt voor de vaak bijna komische inbreuken op de illusie, waardoor dromers telkens weer vanuit het wolkendek met beide benen op de aarde worden teruggezet. Wie mocht menen dat dit Zenboeddhistisch aspect een modeverschijnsel is, bedenke dat Schierbeeks bezielend essay over deze stroming, *De tuinen van Zen*, al in 1959 werd gepubliceerd. Vóór die tijd heette een aardse genotzoeker nog epicurist - vóór die tijd ook was een voettocht naar Rome nog een wereldreis. Schierbeeks grenzen waren altijd al ruimer dan die van zijn tijdgenoten.

Dat zijn lezerskring niet ruimer is, vindt zijn oorzaak mogelijk in het gebrek aan classificatie van zijn werk. Lucebert, Kouwenaar, Claus en Campert hebben geen van allen een groter poëtisch oeuvre, maar elk van hen kreeg een plaats in de secundaire literatuur, en daarmee in de literatuurgeschiedenis. Polet gaf zich zelf die plaats. Elburg heeft een oeuvre van bescheidener omvang en timmert nauwelijks aan de weg. Schierbeek zelf lijkt er niet onder te lijden; bij het betrekkelijk selecte publiek van Poetry International bleek zijn populariteit ook dit jaar weer groot. Toch blijft het opmerkelijk dat bij voorbeeld Fens en De Wispelaere, respectievelijk in deel een en twee van *Literair lustrum* (1967 en 1973), niet verder kwamen dan een paar weinigzeggende zinnen over zijn werk. Andere handboeken laten in gelijke mate

verstek gaan. In een land waar de gemeente niet zonder voorganger kan, betekent dat beperking van de lezerskring. Dat is dan jammer want - alle theorieën daargelaten - het oeuvre van Schierbeek is een verrukkelijk geheel, waarin heel wat valt te bekijken en, niet te vergeten, te lachen. Was het, in al zijn wisselende kwaliteit altijd al een vindplaats voor schatgravers, in *Weerwerk* liggen de rijnkiezels en maanstenen voor het oprapen.

Bert schierbeek The hunters appetite for victim bait & trap Paul Brown

A door. An open door. An open door makes space. Space remakes the room without the door - it approaches meaning zero, the great O. The shape of the voice in its Omega - the open door. The world of the voice explodes the system that 'marks off space'.[1]

The ribs no longer cage but cradle. The struggle of the lungs is the rhythm of the word - its articulation in context, in tempo. The body is the limb of the voice, a breathing device that shapes the voice that forms the words, provides the living syntax. The lungs open the door to life, a rhythm we repeat, walking, dancing - prose or poetry. The mother breathes life in the rhythm of labour: the birth of form an exhalation. The vibrant membrane, umbilical language. Cut that cord and the child comes up for air.

Schierbeek is a man who lives to the limit of his lungs, that is no limit but life itself. Indeed, his personal appearance, the device of his body, is nothing so much as a lung with legs, for processing space in its most immediate, accessible form. He is a bellows, an instrument for producing and directing a current of air. Schierbeek, either meeting him, or reading his work (out loud), is an exhilarating experience. I remember trying to match the rhythm and pace of Bert's own reading of his poem on *John Akii-Bua*[2] to the assembled pagentry of the Knokke festival in 1974. It is a work of the lungs, as Akii-Buas' achievement itself, that comes with rigid control and endless track practice, neither of which I possessed in rendering the work into the English tongue. Later that night, in the hotel room I was sharing with Bert, who had earlier disappeared to take it out on a dancefloor while I staggered back to the room, I was even more impressed with the image of Bert as a lung - his snoring is trully monumental, as impressive as any poem, even asleep he's 'running gold'.

Since '*The Book "I"*', Schierbeek has tried again and again to capture the rhythm of breathing and the shape of the voice on the printed page -

> Where the logical line is bound to break down,
> the rhythm of the line takes over, the draft of
> the breath. Thus do books become respirations
> and thereby complexly structured sound unities,
> compositions in which man can move freely,
> interpreting himself and the world.[3]

His writing, as his breathing then: organic compulsion. Using not the conventional structures of either formal realism or poetic diction, but the dynamic process of rhythm through respiration which breaks down such barriers, opens the doors, and tolerates a unity which is natural rather than logical.

But this demands a more o/au-ral approach to the subject matter of writing: words - allowing them at one and the same time to be liberated from the subjective constraints of the author and to exercise their own control:

/you're sending up trial balloons in me, swore the man/
and this is Saturn and this is Urban and here is where the Bears begin
/all-of-it is art-in-imagery, kids, said the guide/[4]

The guide here ‘cuts forms up and joins them together / neighbours who hadn't known one another’[5] - for until that time there exists between them no space to breathe, a kind of Hobbesian state of war where the words as a means of *conveyance* conflict with words as a means of *expression*. A will to contend battle for that space of liberation is the old bête noire of poetry versus sense, ‘understanding’ poetry. The trial balloon becoming art-in-imagery. In ‘*Pants for an Octopus*’, Schierbeek tries to clarify this crucial diffidence between poetry and sense, and poet and audience that Williams mapped out in the Dungeness Crab Problem:

> Language is composition, formgiving in words and
> not only as a means of conveyance. The poet lets
> the words sound and with them the things. He snatches
> the things out of their silence and sets to music what
> they keep still in utility and servitude. He liberates
> them. He makes use of them outside their utilitarian
> functions.[6]

It is in the poets ‘score’, in that explosion that precludes uncertainty, that hunter, victim, bait

and trap become one in principle, or rather appetite. The desire of language to become the language of desire. Before the writer can use words he must first free them from the bondage of not only the alphabet, but also the lexicon. Rhythm as syntax snatches the words from the silence of conveyance, resusitates them with the music of expression, and releases them as meaning to the unsuspecting audience.

As a guide Schierbeek admits a debt to the zen approach, but emphasises that the starting - point must not be confused with the journey. It doesn't determine the trip but rather provides a passport. The writer must become not so much an extraterrestial seer but rather an international citizen, whose preoccupations are the status of -

> the empty hand in the eye of a child
> that no one ever saw MATTER
> the way Maureen Gardner gave birth to her baby
> how a glamour girls heart keeps a clean house[7]

The score he composes, the route he maps out is ‘always an arrangement into which *more* reality can be packed’.[8] The economy of the voyage matches the notation. Thus Mondriaans preoccupations with jazz, Williams jaggedness and Valérys poetic universe of impractibility find a certain unity in Schierbeeks work. His conception holds together on the premise that this is indeed one world (poi, poi), a world everyone speaks-in (ujamo?), structuring the velocity of experience. Only in such a unity is speak-in possible:

‘we have the same fathers / we have the same mothers’[9]

Poets and writer only borrow words from language,[10] sure, but they keep them till the expiry date is past and their return long overdue. They change them, re-arrange them, add to and subtract from, ‘now minus and just here perhaps - plus’[11]. Potentialise language by intersecting the syntax - and open the door to meaning. But.

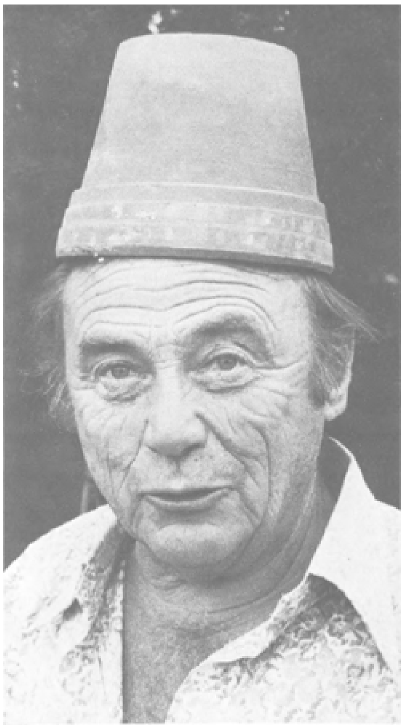
But sometimes they may get stuck. They may never run out, although we fear they may, but get stuck they do. Schierbeeks later work seems to have reached just such an equivocal position. There seems to be a spatial problem with the page and its validity and a fear, perhaps, that he has exhausted his sources and its time to return some of the words to the lexicon -

> look
> its much worse
> than you think
> if you think
> its even worse[12]

One detects a shift away from the exuberance that characterised his earlier work, towards a hiatus, as if Schierbeek is catching his breath. This stuckness is itself a return to the zen starting-point, whilst the economy is represented in the form his poetry has taken - haiku, and zen exercises of inhalation and exhalation as the titels indicate (*‘The Way In and Out’, Running and Standing Still, ‘Falling and Standing Up’*).

It's as if Bert has created so much space, the air itself has become rare.

(De citaten zijn van de Engelse vertalingen van Charles McGeehan: *Shapes of the Voice*, Twayne, 1977)



Eindnoten:

1 *De deur*
2 *In- en uitgang*
3 *Een broek voor een octopus*
4 *De andere namen*
5 *Een broek voor een octopus*
6 *Ibid*
7 *Het boek IK*
8 *Een broek voor een octopus*
9 *Inspraak*
10 *Gysin, Valéry, geciteerd in 'Een broek voor een octopus'*
11 *Richard Dadd - The Fair-Fellers Master Stroke*
12 *De deur*

Schierbeeks steengoed
Rein Bloem

De eerste woorden van *Weerwerk* komen uit de mond van Marcel, een boer in Noord-Frankrijk, sterk betrokken bij de natuur, bij leven en dood, vooral dat laatste. Zijn gesprekspartner in een lange, hete zomer is Schierbeek, die de woorden uit de mond van de ander optekent en er dan van alles mee uithaalt. Marcel is een eenzelvige, enkelvoudige man, uit één stuk, die in zijn verhalen steeds weer op één beeld terugkomt: een vogel die niet valt, maar *tikt* en wegvliegt, aldus weerwerk levert en zich niet als de mens in de luren laat leggen. Schierbeek gaat veel minder enkelvoudig te werk, hij ziet overal dubbele bodems in: *weerwerk* betekent ook vechten met het weer, het verleden opnieuw beleven, het hoofd bieden aan ziekte, ellende en geweld. Als Marcel vertelt van zijn broer die zich opgehangen heeft, neemt Schierbeek het woord *hangen* over, verbindt er later een paar Groningse zelfmoordenaars mee, maar hangt er meteen een andere betekenis aan op: in een boom hangen, rondhangen, het hoofd laten hangen, hangerig weer. Marcels vogel*trek* wordt in taal vermenigvuldigd door *trekken* ook in de betekenis van reizen, op de tocht staan, trek hebben te gebruiken. Het tikken van de vogel krijgt te maken met het wegtikken van de tijd en het opvliegen wordt verbonden met een standbeeld van een engel ergens ten zuiden van Granada, dat in Schierbeeks waarneming/verbeelding ineens van zijn sokkel opvliegt.

In Marcels zienswijze is een vogel goed *georganiseerd*, de mens niet; Schierbeek stelt in een passage over boerenslingertuinen, dat zijn bochtige tuinpaadjes in een land waar ‘alles recht is’:

> de organisatie van de stof
> onze enige verdediging

wat de kreatieve mens tenminste nog enige hoop van leven geeft. Hoe gaat deze organisator te werk en waartegen verdedigt hij zich? Hij is niet als zijn aangever een man uit één stuk, maar van ontelbare stukjes en brokjes, een kaleidoskoop waar de verbeelding elke keer een tik tegen geeft, zodat andere figuraties van scherven glas te zien zijn. *Ik raap het nog één keer allemaal op* staat er vrij in het begin en op blz. 83:

> 't is eigenlijk een telbaardelig servies
> 't hoort ook bijmekaar
> maar ieder stuk heeft zijn eigen vorm
> meer een *schervengericht*
> dus moet je je richten op de delen
> en niet op het veronderstelde geheel

Van gericht komt richten, van speelgoed *steengoed*, weer een ander woord dat tweemaal gebruikt wordt waar het niet voor gemaakt is: servies.

Sloten in het vlakke land, met overzicht waargenomen vanuit een hoge boom of de kap van een molen, ordenen het geheel volgens rechte lijnen in parten. Slingertuinen geven de breuklijnen in het geserveerde aan. Vogels vliegen alle kanten op, mobiliseren het twee-dimensionale.

Marcel moet het op het platteland (de ondertitel van Weerwerk) doen met herinneringen aan zijn Duitse tijd, maar verder dan grübeln komt hij in zijn eenzelvigheid niet. Schierbeek rakelt Groningse jeugdherinneringen op, mengt er reisverhalen door heen, anekdotes, citaten (Wittgenstein, Lukács, canto jondo), kortom legt:

de verbindingen
die er bestaan tussen
wat het oog ziet
en niet ziet

Marcel blijft binnen zijn ik opgesloten, hoe natuurgetrouw hij ook handelt, 'het zelfbewustzijn binnen prikkeldraad', Schierbeek vermenigvuldigt zijn ik, herrijst uit een nulpunt (blz. 21), haalt van alles binnen die nulfase en wordt als een spelend kind 'daardoor vol-ledig' (blz. 42).

Daarmee wordt ook een antwoord gegeven op de vraag waarom de schrijver in het platte vlak van landschap en papier zich zo te weer stelt: hij wil in leven blijven, zich nergens definitief aan ophangen, nog net zo onbevangen reageren als in zijn jeugd, van de sokkel vliegen als een engel op zijn vlucht van de verbeelding, liefhebberen in de vrije val en niet te pletter vallen. *Vogels vliegen toch* van Remco Campert wordt een paar maal geciteerd en dat *toch* geeft een weerbarstigheid aan die Marcel met al zijn onverzettelijkheid net mist.

Maar het gaat om meer dan het uitvieren van de eigen ikken. Het platteland wordt steeds meer bedreigd, het verliest zijn identiteit door allerlei ingrepen van industrie en technologie, het milieu bederft, de streek ontvolkt, 'het geweld

van de wereld' grijpt om zich heen.

De allereerste repliek van de schrijver herinnert aan 'Molema in Beerta, een melancholieke boer voortdurend in gevecht met het weer', een gevecht dat hij verliest omdat hij er niet tegen op kan. Marcel sluit daarbij aan, voor hem immers levert alleen een vogel weerwerk. Hij neemt ook het laatste woord voor zijn rekening:

> 't is een tik tegen de lucht
> heen en terug
> verder niets

maar intussen heeft Schierbeek in het over en weer met Marcel wel degelijk tikken aan de wereld uitgedeeld en zijn favoriete beeld uitgespeeld: de engel die het onmogelijke waar maakt door van zijn sokkel te vliegen. De boer op klompen, de schrijver van de sokken. In de bloedhete zomer blijft Schierbeeks barometer op veranderlijk staan; *ik wil daarheen waar alles veranderlijk is.*

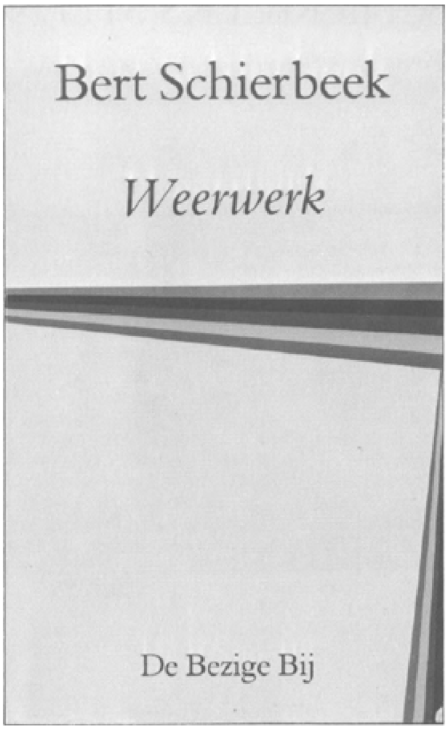
Nog iets over de organisatie als bolwerk. De stroom van gedachten zingt de woorden voortdurend los van hun vaste betekenissen, zoals de voorbeelden weerwerk, schervengericht, steengoed lieten zien. Ritme geeft kracht en kontinuiteit aan die stroom, hoeveel stukken en brokken er ook meegesleept worden. Er zit veel muziek in de tekst, Schierbeeks moeder die stierf bij zijn geboorte en die zo mooi kon zingen en als zodanig voortleeft in verhalen, de meester die zo mooi viool speelt dat 'de vogels uit de toppen van zijn vingers vliegen', Scriabin - 'zijn piano zat vol licht' - en

> de canto hondo
> diep uit de strot
> van een adem die
> zijn huis bouwt
> en er nooit thuis
> is
> naar een plaats
> waar ik weg wil
> en niet weet
> waarheen
> en dat dat
> het ware is
> en ik daarom
> zing

En dat zigeunerlied wordt onmiddellijk gevolgd door een verrassend kommentaar van de zanger, een koperslager die elke auto die hij onder handen neemt in stukken zingt!

> stelen hoef ik hem niet hij valt gewoon
> in de hand en ik reis verder met de stukken

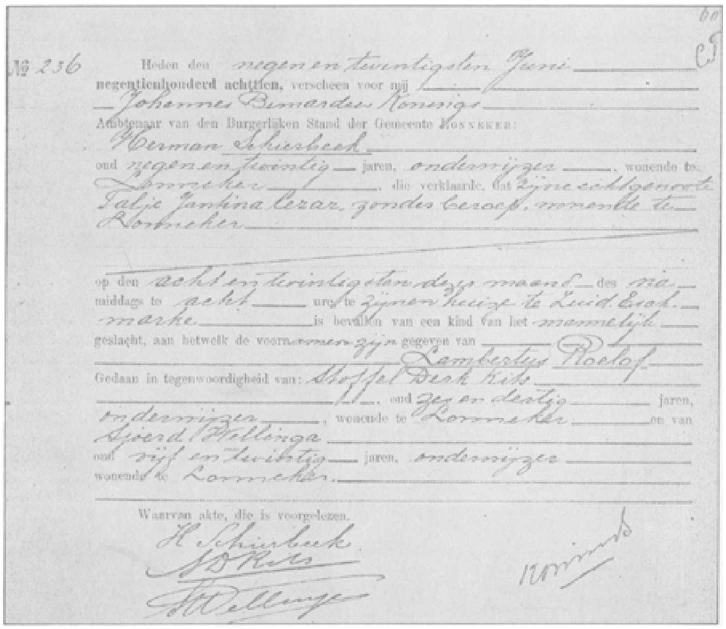
In Weerwerk zitten voortdurend van die passages die naast hun kontekstuele betekenis op heel onnadrukkelijke manier een veel verder strekkende betekenis krijgen. Wie zich richt op zulke delen krijgt dan ineens een geheel cadeau.



Omslag Michiel Schierbeek; typografie Karel Beunis.

Zingend verder reizen met de stukken - Schierbeek komt er een heel eind mee.

Bert, ben je zestig?
Aldert Walrecht


№ 236 Heden den negen en twintigsten Juni
negentienhonderd achttien, verscheen voor mij
Johannes Bernardus Konings
Ambtenaar van den Burgerlijken Stand der Gemeente LONNEKER:
Herman Schierbeek
oud negen en twintig jaren, onderwijzer, wonende te
Lonneker, die verklaarde, dat zijne echtgenoote
Talje Jantina Cezar, zonder beroep, wonende te
Lonneker
op den acht en twintigsten dezer maand des na-
middags te acht ure te zijnen huize te Zuid Esch-
marke is bevallen van een kind van het mannelijk
geslacht, aan hetwelk de voornamen zijn gegeven van
Lambertus Roelof
Gedaan in tegenwoordigheid van: Stoffel Dirk Kits
oud zes en zestig jaren,
onderwijzer, wonende te Lonneker en van
Sjoerd Wellinga
oud vijf en twintig jaren, onderwijzer
wonende te Lonneker.
Waarvan akte, die is voorgelezen.
H. Schierbeek
S D Kits
S Wellinga

Boven: Geboorteakte van Bert Schierbeek

Laten we beginnen met de hierbij afgedrukte officiële akte even nauwkeurig te bekijken. Er staan vier handtekeningen onder, allemaal van mensen met een beroep, allemaal ambtenaren, drie van de vier zelfs onderwijzer, schoolmeester! Ja, ja, die Lambertus Roelof Schierbeek is al vanaf het begin een heel bijzonder kind geweest: een kind uit tienduizenden. Want noem nog maar eens een kind op waarvan de geboorte met de handtekening van drie onderwijzers bekrachtigd werd.

En dan is er nog iets geks met deze geboorteakte: voer voor feministen. De vrouw die het kind ter wereld heeft gebracht - Talje Jantina Cezar - is niet alleen *zonder beroep* maar ook *zonder leeftijd:* alleen haar *naam* wordt genoemd, genoteerd. Waarvan akte.

De Gemeente Lonneker bestaat al lang niet meer - in 1934 werd zij bij Enschede ingelijfd - en ook *de andere namen* op deze geboorte-akte zouden al lang uitgewist zijn, als één van de genoemden sindsdien niet *mondig* geworden was. Die ene heeft de anderen mondig gemáákt: Lambertus Roelof Schierbeek - in het vervolg Bert te noemen - heeft zich er niets van aangetrokken dat sommigen zijn schrijven 'kinds' noemden en 'Ben je nu helemaal zestig!' riepen. Hij nam het woord en gaf het woord, maar hij nam en gaf bovendien *het beeld*:

zei mijn vader later dat mijn moeder
niet alleen mooi zong maar ook graag
extravagant mooie kleren en hoeden droeg
bovendien een piano wilde hebben en kreeg
en zag ik haar met tante Gé en tante Zwaan
op een foto en ook tante Martje (Dallinga) uit Godlinze
de laatste mode van nu

(Uit: *Weerwerk*, 1977)

Bert zestig nu; de vader Herman Schierbeek hoopt volgend jaar zijn negentigste (!) verjaardag te vieren, maar de moeder Talje Jantina Cezar is eeuwig jong en mooi. Zij stierf kort na 'Bertie's' geboorte, maar haar *levende beeld* blijft bestaan. Bert heeft haar in enkele zinnen op een onvergetelijke manier temidden van de familie geplaatst, of beter: temidden van *ons*, in deze tijd, met behulp van een 'ander proza' - de laatste mode van nu?

Het andere proza

Raster 2; driemaandelijkse uitgave in boekvorm Amsterdam, De Bezige bij, 1977 was geheel aan 'het andere proza' gewijd, en ook in 1978 verschijnen er weer boeken* en tijdschriftafleveringen vol met werk van en over de vroegere en huidige 'avantgarde'. Zowel voor- en tegenstanders komen voortdurend aan het woord, in kranten, weekbladen en tijdschriften: 'andere proza' is *in*, al was het alleen maar door het feit dat de voorstanders ervan iedere gelegenheid weten aan te grijpen om te laten zien hoe *weinig belangstelling* ervoor bestaat. Iedereen die zich ook maar een beetje op de hoogte heeft gehouden van de discussies die zich de laatste jaren rondom de problematiek van de literatuurkritiek hebben afgespeeld, zal dat beamen. Nee, 'men' zal deze stelling natuurlijk juist bestrijden, want de belangstelling is er immers duidelijk *niet*? - of hoogstens in negatieve zin.

Persoonlijk ben ik daar helemaal niet zo pessimistisch over. De belangstelling *is* er - zelfs bij Aad Nuis en consorten - maar de *vaagheid* die 'het andere proza' begeleidt, voert tot voortdurend onbehagen. 'Wat willen die experimentele jongens nu eigenlijk?' is een vraag die (zeker vandaag) op een onduidelijke manier beantwoord wordt. Een inleiding zoals die van Sybren Polet bij de bloemlezing 'Ander proza' geeft wel een aantal (historische) *namen*, maar komt niet tot een *beeld*. In het genoemde *Raster 2* staat wel een beschouwing over 'Het boek ik' van de hand van H.R. Heite, maar ook daarin vinden we geen duidelijk antwoord op wat Bert Schierbeek nu eigenlijk met dat boek wilde. En als Bert daar in *Raster 5* (voorjaar 1978) zelf op reageert, wordt die vaagheid wel iets verminderd, maar ook nu weer krijgen we een aantal verwijzingen naar enkele artikelen uit 1947 die voor vele lezers moeilijk te raadplegen zijn. Het gevaar bestaat in ieder geval dat de lezer dergelijke verwijzingen voor kennisgeving aanneemt en daarna nog steeds niet weet waar het nu eigenlijk om gaat. Vandaar dat ik hier even op het eerste van die genoemde artikelen inga, want dat alleen geeft reeds meer houvast dan menige 'studie' van dertig jaar later.

* *Als belangrijkste noem ik hier: Ander proza; bloemlezing uit het Nederlandse experimenterende proza; samengesteld en ingeleid door Sybren Polet Amsterdam, De Bezige Bij, mei 1978.*

Foto boven: Zittend links, de moeder van Bert Schierbeek.

Het nieuwe proza

In *Het woord*, 2e jrg. nr. 1, zomer 1947, verscheen onder de titel 'Het nieuwe proza' een beschouwing die een inleiding vormde ter bespreking van twee boeken uit 1946: *Cola Debrot. Bid voor Camille Willocq* en *J.J. Klant. De geboorte van Jan Klaassen*. Alleen dát feit is het reeds waard gememoreerd te worden: iemand gaat vóórdat hij tot een boekbespreking komt eerst eens eventjes uiteenzetten welke normen hij daarbij aanlegt. Kom daar tegenwoordig maar eens om! Het soort geharrewar dat in 1977/78 ontstond n.a.v. de vraag van

H.C. ten Berge aan Kees Fens in De Volkskrant ('Kees, wat zijn nu eigenlijk jouw kritische maatstaven op dit ogenblik?') werd in die tijd nog vanaf het begin in de kiem gesmoord: de criticus loste dergelijke vragen al van te voren op. Twee-derde deel van zijn artikel gaat over 'hoe het proza zou moeten zijn' en in de rest van de bespreking worden die maatstaven dan aangelegd bij de te bespreken werken. Bert Schierbeek doet *de proef op de som*: de proefondervindelijke kritiek - stellen we hier historisch even vast - is voorafgegaan aan de proefondervindelijke poëzie die later in het vaandel van de 50-ers stond geschreven!

Waaraan zou *het nieuwe proza*, volgens de normen van Bert Schierbeek, moeten beantwoorden?

1. *'De' (traditionele) werkelijkheid zou moeten worden vervangen door een 'eigen' werkelijkheid van de schrijver, een werkelijkheid verschillend van alle andere.*

Bert Schierbeek spreekt er zijn verwondering over uit dat - terwijl ieder mens toch duidelijk verschilt van alle andere - er nog steeds een éénvormige beschrijvingskunst-literatuur bestaat: conventioneel kijken en opschrijven van wat men met gehoorzame ogen waarneemt.

'Maar', zegt Bert, 'het gaat niet om het kijken maar om hetgeen men al kijkende in mensen en dingen *ziet*. De neerslag van dat "zien" is mijn werkelijkheid en die is verschillend van alle andere; zij is als het ware mijn beste leugen'.

Wat met die laatste zinsnede precies bedoeld wordt, is misschien niet helemaal duidelijk. Het lijkt me in de buurt te komen van (Bien étonnés de se trouver ensemble!) Bertus Aafjes' uitspraak *Dichters liegen de waarheid*. 'Die leugen' die met betrekking tot de poëzie geen enkel probleem (meer) oplevert - iedereen citeert Aafjes immers vol instemming? - wordt echter nog steeds niet aanvaard wanneer het om *proza* gaat. Toen niet en nu niet! Voor wat het 'toen' betreft, licht Bert Schierbeek dat toe door reeds aan het begin van zijn artikel te stellen dat *beeld* en *symbool* in de poëzie van een aantal Franse dichters al lang 'de' werkelijkheid vervangen hebben: als-vergelijkingen e.d. komen bij hen niet meer voor. En wat in de buitenlandse poëzie al lang niet 'vreemd' meer is, zal ook in de Nederlandse poëzie steeds minder vreemd gaan worden. BS ziet zelfs reeds de tijd gekomen dat ook bij ons *het beeld* als volwaardige vertegenwoordiger van de werkelijkheid aanvaard zal worden: aanvaard, gebruikt en uitgewerkt. Voor *de dichter* is er dus geen probleem: de dichter heeft net zo veel vrijheid als hij zelf wil om de waarheid te liegen... We laten deze discussiable stelling graag op rekening van de auteur van dit in 1947 (!) geschreven artikel en gaan eens kijken waar het proza, *het nieuwe proza*, nog meer aan zou moeten voldoen.

Foto boven: Bert Schierbeek op zeer jeugdige leeftijd.

2. *Een grotere toepassing van het vrij associëren zou onze romanfiguren ten goede komen*. De toelichting hierbij is zo duidelijk dat ik die zonder meer overneem:

'In onze romans wordt behalve veel beschreven ook veel gedacht en vooral in fraaie volzinnen. Maar ik denk nooit in volzinnen en niemand, vooral niet in situaties waar me in *"één"* woord alles duidelijk is. Het lijkt me beter, suggestiever tenminste, om de onderhavige persoon dan dat éne openbarende woord te laten zeggen en de beelden door zijn hoofd te laten rollen, die de spanning van de situatie in hem oproept. Deze methode heeft bovendien het voordeel, dat men voor zijn *"held"* een *"gewoon"* mens kan nemen zonder dat hij vervelend wordt. Vestdijk heeft in *Meneer Vissers Hellevaart* een zeer suggestief gebruik gemaakt van het middel der vrije associatie. Het is mogelijk dat men de roman niet kan appreciëren omdat meneer Visser zo'n intens klein mannetje is, maar hij heeft niettemin de afmeting gekregen, waaraan dit soort mannetjes in onze wereld vaak hun invloed danken. Het spreekt vanzelf dat het *"vrije associëren"* tenslotte altijd gebonden is aan de mogelijkheden van de betrokken figuur, maar het is een middel waardoor ons proza aan *"waarheid"* wint waar het gewoonlijk slecht liegt.'

Opnieuw blijkt hoezeer Bert Schierbeek bij 'de waarheid betrokken is, de waarheid in de vorm van 'de beste leugen', in lijnrechte tegenstelling tot het toenmalige proza dat 'sléсht liegt' (of 'slechts liegt'?). Ik geloof dat het *ware proza* waar BS op doelt in de eerste plaats met *directheid* te maken heeft: hij wil af van het 'gekunstelde', hetgeen ook blijkt uit het volgende - door hemzelf toegelichte - punt:

Foto boven: De ouders van Bert Schierbeek.

3. 'Ook het *gebruik maken van automatismen en herhalingen* schijnt hier in Nederland nog altijd taboe te zijn, gezien de zorgvuldige wijze waarop het in ons hedendaags proza vermeden wordt. Men vertelt wel eens een droom, maar de persoon laten dromen dat komt naar mijn weten zo goed als niet voor. Men prijst tegenwoordig allen Slauerhoff, maar men vergeet hem blijkbaar te lezen anders zou men zien hoe hij zijn dubbelfiguur Camoës-marconist op een modern stoomschip uit *Het verboden Rijk* juist in zulke droomtoestanden in elkaar over laat gaan waardoor Camoës kan kruipen in de huid van een marconist, en omgekeerd, zonder dat in de sfeer van het boek een breuk komt. Men zou bovendien zien hoe suggestief zijn *"zonden"* tegen de grammatica werken (...).'

Tenslotte komt nog één facet van het nieuwe proza naar voren, dat *het wezen* ervan min of meer samenvat:

4. *Het al of niet spannende verhaal moet in ieder geval méér geven dan de werkelijkheid van het gebeurde.*

Ook bij deze 'stelling' wordt een uitgebreide toelichting gegeven die nog steeds actualiteitswaarde heeft:

'Wanneer wij over het algemeen de gebeurtenissen in onze romans, de gedachten en gevoelens van onze figuren gaven van uit de figuren zelf, naar hun aard en menselijke mogelijkheden, dan zouden we daarmee onze literatuur een grotere dienst bewijzen dan door het schrijven van een conventionele roman of een spannend verhaal. Ik weet wel dat er veel druk op ons proza wordt uigeoefend van uit Amerika,

waar de *“storytellers”* geliefd zijn, maar ik geloof dat wij Amerika in dat opzicht moeten blijven afwijzen. Het spannende verhaal is door de spannende loop der beschreven gebeurtenissen zelf nog geen kunst, zolang die spanning geen aanleiding voor de schrijver is geweest om méér te geven dan de werkelijkheid van het gebeurde. Ik lees graag een detective, maar ik weet ook dat ik dan niet van kunst geniet. Ik zou diezelfde detective moeten herschrijven en omvormen met alle middelen die mij ten dienste staan, om meer te geven dan enkel een spannende opeenvolging van gebeurtenissen en ontdekkingen; ik zou die gebeurtenissen zelf al door ze te koppelen aan allerlei beelden en andere spanningen, tot iets maken dat me even hard noopte het boek uit te lezen, dan mijn nieuwsgierigheid naar de ontknoping van het verhaal. Verder zijn er boeken, als *The Grapes of Wrath* van Steinbeck, die ik om hun menselijkheid waardeer, maar die ik als kunstwerk misschien zou moeten afwijzen, hoewel het scheppen van sfeer altijd een kunstuiting blijft, al gebeurt het op een nog zo conventionele manier. De jongeren kan het er in elk geval moeilijk om te doen zijn, voortdurend te blijven eten van het grote bord der voorgangers. De vraag is maar, *hoe oud moet je zijn om jong te zijn*; een vraag die ik me wat betreft onze jonge romanschrijvers nog al eens stel.’

Hoe oud moet je zijn om jong te zijn?

Bert Schierbeek was ongeveer op de helft van zijn huidige leeftijd toen hij deze vraag stelde, en wie de ontwikkeling van het proza ná 1947 enigszins gevolgd heeft, en ook de ontwikkeling van deze auteur, zowel als mens en schrijver, zal beseffen dat Bert Schierbeek zelf altijd het levende antwoord op die vraag is geweest: een levend antwoord in 1947 - door een ‘jong’

element in de kritiek te brengen; een levend antwoord in 1951 - door hét 'nieuwe proza' zélf te gaan beoefenen toen niemand op zijn kritieken reageerde; een levend antwoord in de tijd van de 50-ers (met *Het boek ik*) maar ook daarna. Voortdurend is hij 'jong' geweest en ook vandaag de dag laat hij zien dat hij *nooit* te oud was om jong te zijn, zowel op het gebied van proza als van poëzie, toneel, filmscript en begeleidende teksten bij het werk van beeldende kunstenaars.

Bert Schierbeek vormt het levende bewijs van het ongerijmde: om jong te zijn (en te blijven) behoef je alleen maar *kinds* te blijven, kinds in de oude betekenis van het woord. In alle vier genoemde facetten van het 'nieuwe proza' komt dat 'kindse' tot uiting:

1. het kinderlijke *zien* (van een nieuwe, eigen werkelijkheid;
2. het kinderlijke *springen* (vrije associatie);
3. het kinderlijke *dromen* (en zich losmaken van een schoolse grammatica);
4. het kinderlijke *jongzijn* (door zich te distantiëren van oude conventies).

Op zijn zestigste levert Bert Schierbeek nog steeds 'weerwerk': zodanig kinds dat ook nu nog vele 'volwassenen' zich afvragen of die vent nu helemaal zestig is! Voor ons is dat geen vraag meer. Bert is zestig, altijd geweest. En voorzover ik hem ken zal hij dat altijd blijven ook. Lekker kinds, lekker gek, lekker zestig!

Van harte geluk gewenst, Bert. En laat ook in de volgende dertigjarige periode weer maar eens duidelijk zien dat je nooit te oud bent om jong te zijn.

In de schaduw van den ander
Aldert Walrecht

Bij eerste inzage van de Bibliografie die volgend jaar bij De Bezige Bij zal verschijnen was de reactie van Bert Schierbeek: ‘Heb ik dat allemaal geschreven?’ En er is inderdaad enige reden tot verwondering, ook bij de samenstellers van de Bibliografie.

Er bleken nl. zelfs boeken te bestaan, die helemaal niet bestonden! Eén daarvan is ‘In de schaduw van den Ander’ dat, volgens een brief van Bert aan zijn oud-leraar W.L.M.E. van Leeuwen, ‘Het goede leven’ als titel zou krijgen. Maar het boek is nooit verschenen, onder geen van beide namen. Alles wat ervan bewaard gebleven is, staat in de Bibliografie onder no. 0614 genoemd:

Kompas der Nederlandse letterkunde; onder red. van Clara Eggink, J.C. Bloem, C.J. Kelk e.a. Amsterdam, De Bezige Bij, 1947. 466 blz.; prtn. Op blz. 346-355:

Bert Schierbeek. Het huis (P.; uit het nooit gepubliceerde ‘In de schaduw van den Ander’) Zelfs De Bezige Bij had dit ‘Kompas’ niet meer in het archief voorradig. Er moest een beroep op het persoonlijk bezit van de directeur Geert Lubberhuizen gedaan worden om een fotokopie te bemachtigen, want ook Bert Schierbeek was het al jaren kwijt. En op het moment dat dit nummer zou worden gedrukt, bleek één bladzijde gedeeltelijk onleesbaar geworden te zijn: verdwenen ‘In de schaduw van den Ander’... Gelukkig dat er bibliografen zijn, want Lubberhuizen zat in Ierland met zijn Ierse pet op - hij is daar de enige die zo'n pet draagt! - en verder zat iedereen waarvan vermoed kon worden dat hij het ‘Kompas’ ook bezat, in de zon of *in de schaduw* enz. Maar bibliografen zijn altijd op hun post en de redactie van BZZLLETIN weet ze te vinden. Vandaar dat *Het huis* nu eindelijk uit de schaduw gehaald kon worden, meer dan 30 jaar na de eerste publikatie ervan.

Het huis
Bert Schierbeek

Van af deze heuvel had ze het beste zicht op het huis, de glooiende gazons en de kruinen der bomen, die als welige groene en bruine parasols het geheel besloten omsluierden. Telkens wanneer ze hier zat verwonderde ze zich over de vele schakeringen groen, die er mogelijk waren tussen de kinderlijke lichte eikenbladeren en het diepe wijze brons der beuken. Ze ging zitten op een der bemoste banken, die haar grootvader nu ongeveer vijftig jaar geleden met kwistige hand over het landgoed had uitgestrooid. Ze glimlachte niet geheel droefgeestig en niet helemaal verbitterd, maar zoals een mens lacht, die door alle teleurstellingen heen toch een vage hoop heeft behouden dat het leven haar het laatste niet zal onthouden, dat de uiterste grens haar bespaard zal blijven. Ze wist dit misschien zelf niet, toen haar lach de kuiltjes in haar wangen vulde met lichte ironie. De vingers van haar rechterhand gleden bedachtzaam strelend over de linker bovenkant van de ruige groene rugleuning. Ze wist dat daar het opschrift moest staan, dat haar grootvader, de oude heer Walendorp, in een overmoedige bui, bruisend van een vreemd gevoel van overvloed, op alle banken had gegrift: *Het goede Leven*. Met veel moeite kon ze het nog lezen, waarschijnlijk alleen omdat ze wist dat het er staan moest. Het mos overwoekerde alle kentekenen van uit de tijd, waarin haar grootvader zijn griezelige dromen over het goede leven trachtte te verwezenlijken. Verina schudde haar blonde hoofd. Zelfs het huis had hij die naam gegeven. Daar stond het nog duidelijk te lezen op de linker vleugel met gouden letters op het wit der gepleisterde muren. Letters met onnoemlijk veel krullen en tierlantijnen waren het, als was het de bedoeling geweest ook daarin de overdaad aan gevoel en vermogen te laten uitkomen. Heel bewust had hij zijn huis zo genoemd toen het opgetrokken werd op de puinhopen van het oude dat in een stormachtige zomernacht door de bliksem in as was gelegd. Het stond er nu als een langgerekte witte blokkendoos, onschuldig en massief tussen de hoge slanke sparren. Het onschuldige en kinderlijke weerspiegelde zich vooral in de eigenaardig gebroken lijnen van de voorgevel, die een samenstelling leek van drie speels tegen elkaar gedrukte blokken. Het massieve, dacht Verina, werd toch misschien meer gesuggereerd door het grote plakkaat wit tussen al het groen, dan door de architectuur zelf, die leed aan een te grote overdaad. Het middelste blok was het grootst en boven de grote serre verlucht met enige oubollige guirlandes, die aan elkaar geklonken werden door op het oog volkomen overbodige engelen, in dunne wapperende kleedjes. Het middelste engeltje had een vergulde bazuin in de hand, die zegevierend wees, als een hoorn des overvloeds, naar de bescheiden opklimmende trapgevel. Te bescheiden dacht Verina, terwijl wederom een glimlach haar volle lippen plooide. Er deed een anecdote de ronde in de familie, die wilde dat grootvader en grootmoeder over deze engelen een luchtige strijd gevoerd zouden hebben. Hij had ze namelijk het liefst in hun Rubensachtige weligheid op de trappen van de gevel willen zetten en wel zo, dat die met de bazuin boven alles uit zou tronen als een teken en verlokking, een symbool van ‘het goede leven’ zelf. Dat was de oude mevrouw Walendorp echter te ver gegaan. Ze verborg haar angst voor al te uitbundige demonstraties van levensvreugde en overmoed zorgvuldig achter artistieke bezwaren, die zij in deze opstelling meende te zien. Daarvoor was haar man ten slotte bezweken, vooral omdat

zij de naam had een uitstekende smaak te hebben en zich altijd trouw op de hoogte liet houden van de nieuwste stromingen in kunst en letteren. Haar kamer lag meestal bezaaid met prospectussen van boekhandels en tentoonstellingen. Ze had haar hart op aandoenlijke wijze verpand aan het lichte zuiden van een toen nog luchtig Frankrijk. Ze was er opgevoed in een van die wonderlijk bekrompen kostscholen voor meisjes en haar eerste zonde was waarschijnlijk geweest het in 't geheim lezen van een slecht lichtzinnig romannetje uit die tijd. Een strenge tucht van oude dames had haar gevormd, maar gelukkig waren de weinige werkelijk oorspronkelijke krullen in haren en zinnen bestand gebleken tegen het stijfsel der gladde onberispelijk witte kragen en manchetten, die de bezoeker nog in de ogen staken van af haar portret, naast dat van haar man in het middenblok boven de open haard. Er speelde altijd een fijne glimlach om haar lippen, een beetje zuinig en niet helemaal oprecht, die speels optrok tot in de grijze krullen boven de uiteinden der bewegelijke wenkbrauwen. Op het eerste gezicht zou men kunnen denken dat zij een van die lichtzinnige dames was, waarmee de jaren om en nabij de wisseling der eeuw zo vriendelijk bevolkt waren. Dames, die uiterlijk de degelijke normen handhaafden, waarin het leven gevat was, maar door het argeloos optrekken van een hiel, of toevallig ontbloten van kuit of knie de mannen in vlam wisten te zetten, zodat ze hun keurige jassen, kleurige

vesten en gesteven boorden inwendig vervloekten. Toch was zij het geweest, die de engelen aan de middengevel en de godinnen op het gazon langs beide vleugels met alle geweld gekleed wilde hebben. Hoe hij ook gepleit had voor de naaktheid van ten minste Diana, de grootste, en nog wel de godin van de jacht, waarvan hij zoveel hield, het mocht hem niet gelukken haar woordenstroom te stuiten. Ze bewees hem ten slotte gladweg, via enkele cultuurhistorische frazen, dat naakte godinnen en engelen hopeloos uit de tijd waren. Dus hadden ze nu nog allen het driekwart rokje aan, dat de oude Walendorp had afgebedeld. Boze tongen beweerden dat mevrouw deze godinnen enkel uit kleinzielige achterdocht had gekleed, omdat ze meende dat die goddelijke naaktheid het kleine scheutje Beiers bloed in haar man wel eens op verontrustende wijze aan het bruisen kon brengen. Het verhaal ging zelfs, dat ze zich eens had laten ontvallen dat voorrecht voor zich zelf te willen behouden. Wat ook verder de oorzaak mag zijn geweest, dit staat wel vast dat het huwelijk uitzonderlijk goed harmonieerde en het leven er nooit beter was dan onder de leiding van de krullende haren van Marie Walendorp - Van Heuvelen en Erik Walendorp met de stijve uitstaande snor, de lachende blauwe ogen, de krullende volle lippen en de strakke pezige handen, waarmee hij zijn fabrieken fijnzinnig wist te dirigeren naar een staat van welvaart, die velen hem benijdden, maar weinigen betwistten. Hij was de harde en tevens loyale zakenman vol ondernemingslust en geest, die toen nog niet zo zeldzaam waren als thans. Hij kon van het leven genieten als weinig anderen, was op feesten een geziene figuur, die altijd voor een lach zorgde. Hij was er bovendien van overtuigd dat het goede leven slechts voor weinigen te bereiken was, ja dat meer van deze genieters de vreugde zou ontluisteren. Niettemin was hij niet karig in het uitdelen van vreugde en plezier aan de met minder geest en aardse goederen bedeelde medeburgers, die bijna allen zijn ondergeschikten waren omdat ze arbeidden in zijn fabrieken of indirect leefden van de goede gang van zijn zaken. Hij was zich terdege bewust van de waarde van zijn arbeiders, die hij bijna allen bij naam en toenaam kende en in wier menselijke moeilijkheden hij als mededorpeling altijd min of meer betrokken werd. Dat verhinderde hem evenwel niet de mensen daarnaast in soorten te onderscheiden, in enkele eenvoudige categorieën: de bezitters, de ondernemers, de arbeiders en daartussenin de burgers. Alles wat er verder aan schakeringen mogelijk was leek hem ondergeschikt te zijn aan deze, of er buiten te vallen, maar die mensen behoorden dan ook in het gekkenhuis. Zijn redelijk optimisme vond verder, dat elke flinke kerel de kans moest hebben om vooruit te komen, maar dat je niet eerder flink genoemd kon worden voordat je bewezen had, zoals hij en zijn voorouders en vrienden, dat je je zelf kon opwerken uit de toestand die je niet beviel. Omstandigheden waren voor hem geen verontschuldiging. Het in zijn dagen opkomende socialisme had in hem een sterken tegenstander. Hij speelde in zijn dorp eigenlijk een beetje de rol van Bismarck. Ook hij probeerde door het verbeteren van de lonen en de arbeidsvoorwaarden de arbeiders van te voren immuun te maken voor de ‘oproerkraaiers’. Bovendien was hij Walendorp niet geweest als hij niet zorgde voor plezier. Een keer in het jaar gaf hij een groot tuinfeest voor alle ingezetenen van het dorp op de welige gazons rondom zijn villa. Het ‘goede leven’ straalde dan iets uit van de overdaad en volheid dat het had opgehoopt binnen de muren van het huis. Dat waren luisterrijke feesten geweest waaraan ook de avond geen einde kon maken. Dan werden de honderden lampions ontstoken en werd de tuin herschapen in een toverrijk. Verina had van oude dorpelingen wel eens verhalen gehoord en aan

de bijna ondeugende glinstering in de anders zo rustige ogen kon ze raden wat ze allang wist, dat vele van deze mannen hun eerste liefde niet zelden gevonden hadden in de schaduwrijke, beboste hoekjes van het landgoed. Toen kroop het mos nog niet zo brutaal over de banken en de bijna geheel vervallen paden. Daar zorgde de tuinman voor met zijn knechten. Zij onderhielden alles keurig, ze harkten de paden, knipten de gazons bij, en beteugelden het groen, dat ook toen al in zijn steeds opdringende groeikracht alles dreigde te overwoekeren. Dat was nu al jaren geleden en het groen overkoepelde van alle zijden de witte blokken. Alleen van af deze heuvel had men er nog een betrekkelijk vrij zicht op. En het was goed zo, vond Verina. Het was in deze tijd maar beter afgesloten te liggen van de wereld, die toch haar grove klauwen al door het groen had weten te dringen en onbescheiden had ingegrepen in ‘het goede leven’. De naam was zo langzamerhand een bespotting geworden, een aantijging van haar zin voor werkelijkheid. Vele malen had ze er al met mama over willen spreken om er maar een naamloze villa van te maken. Dat was meer in stijl met deze waanzinnige tijd. Waren niet al hun bezittingen in de loop der jaren voorzien van ‘naamloos’ en ‘co’? Ze liet het plan evenwel telkens weer varen omdat ze in die wonderlijk vertrouwde en een beetje gedegenereerde naam toch ook een sprankje uitdaging voelde aan de wereld, die totaal uit zijn voegen was gewipt. Het scheen haar soms toe dat in deze naam haar grootvader, en ook haar vader toch nog een overwinning behaalden. Ze hield ten slotte meer van de vergulde tierlantijnen dan ze wel wilde toegeven. Traag schoof ze haar rechter arm in het veld van haar ogen. Elf uur al! Ze stond haastig op, sloeg het mos van haar

blauwe rok en begon met langzame lange passen de tocht terug door het struikgewas naar de gazons beneden. Zo nu en dan bukte ze zich voor de uitdagende takken. Ze keek turend naar het huis. Traag schoof het met haar gang langs de stammen der eiken en beuken. Iedere volgende Zondag scheen het dak weer onzichtbaarder geworden. Het werd geheel opgeslokt in de woekering van mos en boomgroen, dat als een laag verkleurde schimmel de pannen bedekte. Bij de vijver bleef ze even staan. Het eens zo onderhouden badhuisje, hing nu vervallen tussen de bomen. De springplank was vermolmd, de vijver groeide dicht met waterplanten, die ook de overvloed van goudvissen hun ruimte om te leven ontnomen hadden. Een enkele keer had ze er nog eens een gezien. Ze kon nu echter niet blijven staan. Mama zou al zitten te wachten aan de koffietafel. Ze zat op deze mooie zomermorgen zeker wel in de tuinstoelen op het terras. De zon had de dauw al van de velden getrokken. Te koud kon het nu niet meer zijn. Hoewel zij sinds ze wist dat haar man nooit meer terug zou komen, het overal koud vond. Ze liet niet voor niets het hele huis dichtgroeien onder de bomen. In het begin had ze deze rigoureuze verwaarlozing toegeschreven aan een voor haar moeder onbegrijpelijk cynisme. Laatst was ze er echter achtergekomen dat ze nog nooit kon geloven dat vader niet terug zou keren en haar kinderlijke sprookjesziel zich troostte aan het sprookje van Doornroosje. Een keer zou hij terugkomen en haar met een feeërieke kus uit deze slaaptoestand wekken om opnieuw het goede leven te beginnen. Alles moest dan nieuw zijn. Mensen die zolang geslapen hebben moeten werk voor hun handen vinden om er hun overdaad aan gevoelens in te verwerken. Verina lachte droevig. Die goede kinderlijke mama. Ze had zo vaak medelijden met haar, omdat ze zich aan zo'n grillige herinnering uit haar kinderjaren kon troosten. Het was soms moeilijk voor haar, die toch ondanks alles verder wilde leven, haar geduld te bewaren bij de eindeloze klachten en verhalen waarin de laatste jaren opgehaald werden en ontleed in al hun ongeluk en geluk. Juist die tegenstelling kon haar moeder niet verdragen. Nooit zou ze leren aanvaarden dat een van haar zoons de oorzaak was geweest, dat ze èn haar man èn hem kwijt was. Waarom was Herman bij die partij gegaan van patjakkers? Ze gebruikte dit woord letterlijk. Hoe kon hij voor den vijand gaan werken en zelfs in hun gelederen dienst nemen? Hij wist toch dat hij zijn vader er de dood mee in joeg? Goed hij was idealist geweest, zei men. Veranderde dat iets aan de feiten? Had hij niet voor het eerst het kwade leven in dit huis gehaald? Ze zou nooit vergeten die avond toen hij afscheid van haar kwam nemen omdat hij wilde gaan vechten tegen de Russen. Als die de baas werden in Europa zo zei hij, was het goede leven voor altijd onmogelijk. Ze had het niet goed begrepen. Wel meende ze dat er in hun huis ook fouten gemaakt waren. Ze hadden altijd met minachting gesproken over ‘die communisten’. Wat dat voor lieden waren wist ze zo ongeveer. In elk geval mensen, die wilden leven zoals zij altijd gedaan hadden. Op het goede leven hadden ook zij recht en nooit had ze begrepen waarom dat eigenlijk niet logisch klonk in de oren van haar man, die verder toch zo verstandig kon zijn. In ieder geval Herman was gegaan, maar zijn schim bleef in het huis rondwaren en stookte onrust. Zij vader had hem niet meer willen zien. Alle portretten waarop hij voorkwam werden uit de kamers verwijderd. Hij was zijn zoon niet meer. Had hij het bij die symbolische handeling maar gelaten. Neen dat was hem niet genoeg. Hij werd verteerd door de schade. Hij moest meer doen. Ze kregen een Jodin in huis, gelukkig een lief, verstandig meisje en het kwam steeds meer voor dat hij 's avonds nog even naar de fabriek moest. Wat hij daar deed vertelde

hij nooit, maar op een avond kwam hij niet thuis. Eerst de volgende dag hoorde ze dat hij opgepakt was en reeds op weg naar het land van den vijand om in een van die verschrikkelijke kampen opgesloten te worden. Verina herinnerde zich alles nog als de dag van gisteren en ook hoe zij en haar andere broer Otto op allerlei manieren geprobeerd hadden inlichtingen te krijgen. Niets hielp. Ten slotte hadden ze hen weggestuurd met de mededeling of ze niet wisten dat hun andere 'Bruder' aan de kant van de Engelsen vocht. Otto en zij hadden niet de lafheid kunnen opbrengen om te antwoorden dat ze ook nog een broer aan het Oostfront hadden. Het zou trouwens weinig geholpen hebben. Hun moeder hadden ze evenwel gezegd dat hij in een bevoorrechte positie verkeerde om Herman. Het was achteraf misschien verkeerd geweest, want ze had er troost en kracht in gevonden om te blijven geloven in zijn terugkeer. Ze hadden evenwel nooit meer iets gehoord, ook niet toen de oorlog al maanden voorbij was. Het leek of Dirk Walendorp nooit bestaan had dan in de illusie. Geen taal en teken herinnerde buiten 'het goede leven' nog aan de lange blonde Dirk, die de wegen toch vaak gegaan was. Hij was er eenvoudig niet meer. Dat nu bleek de grootste troost te zijn voor mama. Ze was kinderlijk blij dat ze kon vertellen dat ze gelukkig geen slechte berichten over hem kreeg. Ze scheen totaal te vergeten dat er ook geen goed nieuws kwam. Nu wachtte ze op haar zoon uit Engeland. Iedere dag verwachtte ze hem. Hij zou voor haar naar Duitsland vliegen, vertelde ze, om Vader te halen. Ze wachtte opgewekt en geduldig. Ze scheen geen gevoel meer te hebben voor tijd. De dagen schoven voorbij in een schimachtige eenzelvigheid en zij zelf begon

steeds meer op een schim te lijken.

Verina liep nu over de gazons. Mama wuifde haar van verre al toe. Een zwarte arm fladderde uit boven de tafel met het witte kleedje, waarop de grote ouderwetse koffiekan stond. Het glanzende koper scheen op eigenaardige wijze in contact te staan met de tierlantijnen der vergulde letters van het goede leven ver boven het dunne grijze haar van haar moeder. Merkwaardig ze ging altijd onder die letters zitten geheel links op het terras voor de deur. Plotseling merkte Verina iets vreemds aan de bouw van het huis. Gek dat was haar nog nooit eerder opgevallen, maar de rechterdeur, waardoor niemand meer binnenging sedert Herman er die noodlottige avond uit gegaan was, scheen haar nu iets kleiner en bijna scheef getrokken. Ze bleef staan. Dit plotselinge verval viel haar nu pas op. De deur zag er boosaardig beschimmeld uit, scheef-getrokken van een houterige gramschap. Vijandig keek de doffe hier en daar reeds door groene roest overtrokken deurknop haar aan, als een smeulend cyclopenoog, dat zijn blindheid wil wreken op hen die zijn licht doofden. Een rilling liep over haar rug. Met alle kracht waarover ze beschikte trok ze haar lichaam recht onder de kou van dit bijgeloof. Ze kon haar ogen echter niet afhouden van de borende afgunst van de deur. Niets leek haar verstandelijk dwazer dan de dwang van een ding. Waren zij Walendorpen er niet altijd op uit geweest om de dingen in hun practische greep te dwingen? Was hun dit niet al enige geslachten gelukt? Toch kon ze geen glimlach veinzen toen haar moeder haar met haar blonde kinderblikken begroette en wees op de dampende koffie. Ze wilde wel sterk zijn, maar op dit moment overviel haar de betoverde wereld en voltrok zich op pijnlijke wijze het sprookje aan haar, dat ze zelf had helpen kweken. Hoeveel zou ze gegeven hebben indien de ruwe wereld nu door de omheining van het groen sneed en deze witte blokkendoos vertrapte om aan zijn waanzinnig sprookjesbestaan een eind te maken en eindelijk de consequentie te trekken waarvoor de bewoners blijkbaar te laf en zwakzinnig waren!

Ze zag de dunne sprieterige vingers van haar moeder aarzelend om het kopje koffie slaan dat voor haar stond. Lachend met haar betoverende ogen zei ze:

- Zie je kind, dat mama het nog koud heeft? Mijn vingers rillen. Het groen moet nog maar dichterbij komen. Het beschut ons tegen alles. Ons huis doet me altijd denken aan dat kasteel, je weet wel, waarvan ik je vertelde toen je nog een kind was. En wij... zijn de prinsessen. Jij en ik! We wachten op de ridders.

De lach trok weg uit haar totaal vermagerd gezicht. Ze rilde. Verina zag het hoe haar spichtige kin beefde boven het kopje. Ze stond er verstijfd naar te kijken. Was dit haar opgewekte moeder? De vrouw die geen zorgen kende? Die alleen maar verhaaltjes wist te bedenken in alle vreugde en voor elk verdriet? Zelfs nu merkte ze niet dat ze bezig was weg te sterven in een illusie.

- Weet je welke dag het is? vroeg ze plotseling.

- Zondag mama.

- Ja, Zondag. Op een Zondag zal Frank uit Engeland komen. Ik verwacht hem vandaag. Zie je niet dat ik op hem gerekend heb met de koffie? Verina zag nu pas dat er een kopje meer stond. De lach van haar moeder sneed over haar rug. Plotseling stond ze op en rende het huis in, naar haar kamer. Toen ze boven was, schaamde ze zich over haar onbeheerst gedrag. Nerveus begon ze te rommelen in haar boeken, die als een chaos over haar bureautje verspreid lagen. Ze las veel en ze wist dat ze op die manier contact bleef houden met de wereld buiten dit groene toverhol. Ze

wilde juist weer naar beneden terugkeren, waar haar moeder stond te roepen met een ijle onwezenlijke stem, toen haar een vertaling van Catullus onder de handen zwierf:

> alles geklonken in stilte
> gebonden in eenzaamheid
> toont mij alles den dood.

Het was een vrije vertaling maar het was haar zo eens uit de pen gevallen. God ze wist soms zelf niet meer of ze leefde of meestierf met haar moeder. Ze stond voor de spiegel. Dat deed ze tegenwoordig veel als ze alleen was. Het was de enige spiegel hier in huis overgebleven. De anderen had haar moeder alle ‘per ongeluk’ laten vallen. Deze raakte ze niet aan, omdat ze nooit op haar kamer kwam. Die spiegel mocht niet kapot. Daarin kon ze zich zelf hervinden en telkens constateren dat ze nog niet afstierf. Weer hoorde ze haar moeder roepen.

- Verinaaa, waar ben je?

Ze ging naar beneden. Haar moeder vond ze in verrukking staan voor de deur, met lege blikken opkijkend naar ‘het goede leven’.

- Ben je er? Waarom ging je zo haastig weg? Wat heb je gedaan? Ben je nerveus?

Met een ruk keerde Verina zich af. Deze stembuiging, klonk die niet bijna boosaardig? Ontdekte ze er niet een toon van spottende meerderheid in? De kracht van haar die het lijden aan kon? Bespottelijk! Ze weerhield het woord, dat ze wel in haar gezicht had willen spuwen. Toen ze omkeek, zag ze de lippen van haar moeder bewegen, dun en bleek, puntig vooruitgeschoven in het lezen van ‘het goede leven’.

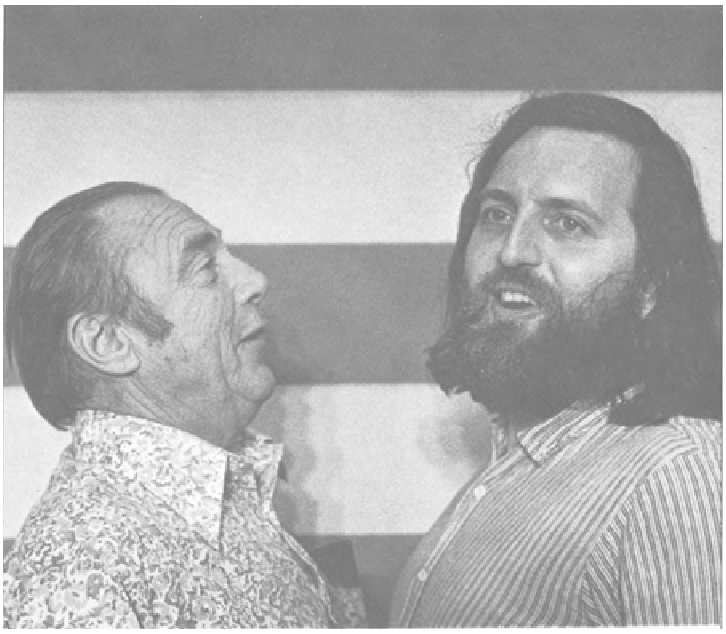
Ze glimlachte, schudde haar grijze hoofd, nam Verina bij de hand en trok haar naar de koffietafel. Terwijl ze ging zitten, wees ze verrukt naar het naderende geboomte en zei:

- Zij klinken ons vast in ‘het goede leven’. Wat kan ons gebeuren? Wij hebben de tijd en vreezen niet.
  Klinken, ja klinken... Verina huiverde.

> Alles geklonken in stilte
> gebonden in eenzaamheid,
> toont mij alles den dood!

De blokkendoos vervaagde onder het aanstormende groen. Ze liet haar kopje vallen. De scherven van het kopje ratelden door de vele echo's met verdubbelde kracht los op de wijkende muren. Het plaveisel schilferde af. De oude mevrouw Walendorp schudde haar hoofd en zei:
  - Zullen we naar binnen gaan, het wordt toch te koud.

Peter Nijmeijer in gesprek met *Bert Schierbeek*
‘Je loopt een tijdje met de werkelijkheid mee, en dan zet je hem een hak.’



Bert Schierbeek & Peter Nijmeijer / foto: Anthony Akerman.

Peter Nijmeijer: Bert, je staat bekend als een experimenteel schrijver, als een van de weinige Vijftigers die zich met experimenteel proza heeft bezig gehouden. Toch heb je in de jaren veertig twee conventionele romans geschreven (en gepubliceerd), ‘Terreur tegen terreur’ (1945) en ‘Gebroken Horizon’ (1946). Daarna duurde het tot 1951 tot je je eerste experimentele prozawerk, ‘Het Boek IK’, publiceerde. Betekent het feit dat er vijf jaar tussen die publicaties zit dat je een paar jaar vruchteloos naar een andere vorm hebt gezocht, of betekent het dat je geen uitgever voor ‘Het Boek IK’ kon vinden?

Bert Schierbeek: Allebei. Ik heb die vijf jaar natuurlijk niet stil gezeten. Tussen die twee conventionele romans heb ik aan een boek gewerkt dat ik nooit heb willen publiceren, aan de ene kant omdat het veel te dik en langdradig was, en aan de andere kant omdat de structuur ervan me niet bevredigde. Ik heb daar toen een aantal goeie stukken uit gehaald en bewerkt, en toen ik die tien stukken achter elkaar legde ontstond *Het Boek Lecoq*, eigenlijk een voorloper van *Het Boek IK*. Daarna heb ik daar nog een aantal stukken omheen geschreven, waar-

van er een paar nog in Het Woord en in Podium zijn verschenen. Sommige van die stukken waren al een aanloop tot het echte experimentele proza. (Zie het in dit nummer van BZZLLETIN opgenomen *Het huis*, PN)

Waarom heb je een roman als 'Gebroken Horizon' nog gepubliceerd terwijl je toch al bezig was met het zoeken naar andere prozavormen?

Gedeeltelijk omdat ik vast zat met dat andere boek, dat heb ik toen weggelegd, maar ook omdat ik een beetje werd meegesleept door de politieke situatie van die tijd. Ik zag dat de reactie in Nederland na de oorlog weer snel de kop op ging steken - o.a. de politionele acties in, en tegen Indonesië - en daarom heb ik een roman geschreven die hierop gebaseerd is. Dat constateren van die reactie, dat heeft me toch wel gedwongen om die oude romanvorm weer op te nemen, hoewel er in *Gebroken Horizon* al hoofdstukken staan die wijzen op een andere manier van schrijven.

Je hebt wel eens gezegd dat één van de overwegingen om van de conceptie van een gewone roman af te zien voor jou geweest is om de vele dingen die in de werkelijkheid gelijktijdig gebeuren ook tussen de kaften van een boek bij elkaar te brengen...

Ja. De beperking van de romanvorm was voor mij die van het verhaaltje dat een begin en een einde had, dat gebonden was aan personen en bepaalde psychologieën. Ik zag in die psychologie - ik had namelijk psychologie gestudeerd - helemaal niets meer, althans niet in de literatuur. Ik zag meer in het beeldende vermogen van de taal en de structuren die je daarin kunt aanbrengen, dan in de uitdrukking van de toevallige conflictstof van een paar mensen onder elkaar. Misschien had het ook te maken met de bevrijding. Voor ons kwam die bevrijding ook vrij letterlijk als een bevrijding, na vijf jaar niks. Je had echt het idee van 'nou kan 't eindelijk weer'. En niet alleen van 'nu kan het' of 'nu mag het weer', maar ook 'nu *moet* het'.

Toch heb je geschreven dat je zelf dat gevoel van bevrijding minder had dan anderen.

Ik had wel een gevoel van bevrijding, natuurlijk. Maar ik heb daarnaast altijd het sceptische idee gehad dat de jongens die de oorlog hebben laten ontstaan, hem ook nog hebben gewonnen. In je eigen bestaan betekende het einde van de oorlog wel dat je weer electrisch licht had, en dat de kroegen weer opengingen. Maar het was voor mij toch niet zo simpel dat het leven op mij overkwam als een afgerond geheel, als een verhaal. Ik vond dat er synchroon zoveel dingen gebeurden, dat ik, om het complexe daarvan in een boek te kunnen weergeven, het rationele bouwwerk van het verhaal moest loslaten. Het gevolg was dat ik ook bij de andere kwaliteiten van de taal terechtkwam: de ritmiek, het klankverband, het verband tussen klank en betekenis van een woord. Vandaar dat mijn proza altijd meer beïnvloed is geweest door dichters, en voor mijn part schilders en musici, dan door prozaschrijvers. Met uitzondering van Slauerhoff.

Het boek dat een mythe werd

Al met al was het proza dat je in die tijd schreef zo onconventioneel dat je 'Het Boek IK' aanvankelijk niet gepubliceerd kon krijgen?

Nee, het was anders. Toen *Het Boek Lecoq* klaar was, is het langs diverse uitgeverijen gaan zwerven, want De Bezige Bij wilde het niet hebben. Niemand wou het hebben. Ongeveer een jaar erna werd er bij De Bezige Bij een bestuursbeslissing genomen - want je had als uiterste mogelijkheid een beroep op het bestuur - dat *Het Boek Lecoq* wél moest worden uitgegeven. Daar ik intussen *Het Boek IK* had geschreven, heb ik toen tegen Geert Lubberhuizen en Wim Schouten gezegd: ‘Aangezien het jullie toch geen reet kan schelen, kun je net zo goed *Het Boek IK* uitgeven!’ En dat is toen gebeurd. Ze hebben toen maar een oplage van vijfhonderd exemplaren gemaakt en het zetsel weggegooid. Althans, de drukker heeft het zetsel weggegooid omdat er kennelijk geen opdracht bestond om het te bewaren. Toen bleek dat het boek tegen de verwachting in wel goed verkocht en er een tweede druk moest komen. Daar zaten ze natuurlijk erg mee in hun maag, want Wim Schouten heeft toen de historische woorden gesproken: ‘Weet je wat we doen, dan geven we *De andere namen* (dat was intussen ook al klaar) uit en dan laten we dit boek een mythe.’ Een mythe is het toch geworden, ondanks het feit dat het wél herdrukt is.

Ik maak daar uit op dat een ook in die tijd meer vooruitstrevende uitgeverij als De Bezige Bij nou niet bepaald stond te trappelen van ongeduld om de experimentelen binnen te halen?

In eerste instantie stonden zij daar ook vreemd tegenover. Maar toen *Het Boek IK* tot hun grote verbazing goed begon te lopen, werd hun interesse toch gewekt. Daarna heb ik geprobeerd ook Lucebert bij ze te krijgen - wat aanvankelijk niet lukte omdat hij al een bundel bij Stols had ingeleverd - en Gerrit Kouwenaar en Jan Elburg.

Maar ‘Het Boek IK’ was het eerste experimentele werk dat ze uitgaven?

Ja.

Wie waren er toen redacteuren van de Bezige Bij?

Dat waren Koos Schuur en Adriaan Morriën. Koos Schuur ben ik later opgevolgd.

Maar Koos Schuur moet toch wel enthousiast geweest zijn?
Ja hoor, Koos zei: 'Dat gaat een geweldige knal geven.'

Die knal, bestond die uit afgrijselijke en afwijzende recensies?
Er werd wel overal over geschreven, maar niet eens alleen in negatieve zin. Gek genoeg was er een positieve reactie - en dat was de eerste van Anton van Duinkerken, in De Tijd/Maasbode. En toen van Duinkerken er over geschreven had, was het een *must* voor iedereen om er over te schrijven. Er is natuurlijk ook wel de grootste waanzin over beweerd door mensen die er positief over wilden zijn maar geen kapstok hadden om hun hoed aan op te hangen. Het boek is tot op zekere hoogte in een gat van onkunde gevallen, in een gat van gebrek aan informatie. Je had welwillende kritieken gebaseerd op onzin. En je had ook zeer kwaadwillende kritieken.

Een bevrijding na 'de bevrijding'

Ik kan me voorstellen dat het weergeven van synchroniteit een hoop mensen in die tijd koud op de borst is gevallen. En dat is dan nog maar één aspect van de zaak. Je hebt wel gezegd dat al schrijvende het schrijven voor je een therapeutische werking had, een soort bevrijding na 'dé bevrijding'...
Er zit een zekere helende kracht in het procédé zelf. Tegelijkertijd kun je jezelf niet uitschakelen, dat is de consequentie van het schrijven, althans één ervan. Je zou kunnen zeggen dat materiaal en maker samen door een nulpunt gaan waardoor ze allebei veranderen. Er zit een enorme gein in het bedenken van zo'n hele structuur, een gein van een structuur zonder hoofdpersoon, en dat is sociaal gezien, en voor mijn part dan sociaal-politiek gezien, een zeer grote doorbreking. Daarom is de titel van *Het Boek IK* een hele verneukeratieve titel, want wat gebeurt er: erin worden alle ikken die je ooit zijn opgeplakt er weer af gepeld. Die titel is dan ook uit een soort ironie gekozen. Maar hij is tegelijkertijd ook verdomd juist gekozen, want je pelt zoveel mogelijk van het zgn. ik af tot er een kern overblijft die dan misschien wel eens jouw ik zou kunnen zijn. Wat dat dan precies is, dat weet ik niet.

Als je dat wel wist, zou je niet schrijven?
Nee, dan had 't geen zin. Schrijven is een vorm van bewustwording, een gestalte geven aan dat deel van jezelf dat nog geen vorm heeft. Het is dus onvermijdelijk dat je daarbij buiten de geijkte vormen treedt. Toch kun je *Het Boek IK* in zekere zin nog een roman noemen. Het heeft nog altijd negen hoofdstukken, al zit het verhalende element er minder in. Er worden natuurlijk wel op een fragmentarische manier verhalen in verteld, maar dat is in mijn werk altijd zo gebleven. Maar in *Het Boek IK* is er nog altijd sprake van een aftasten van de mogelijkheden van het proza. Voor mijn gevoel is de overgang naar *De andere namen* een veel grotere geweest dan die naar *Het Boek IK*. In de open constructie van *De andere namen* (er is geen sprake meer van hoofdstukken waarin min of meer één onderwerp wordt aangesneden) kon ik meer kwijt dan in de gesloten vorm van *Het Boek IK*. In *De andere namen* vind

je lyrische passages, een recitatief dat door het hele boek heen loopt, je hebt dialogen, triologen, quatrologen, sexuologen, verhaaltjes, dingen van de straat, uit de trein, uit boeken, uit de filosofie, en vooral uit Spanje waar ik toevallig op reis was. Het boek heeft de constructie van laten we zeggen, Porgy en Bess, of de Mattheus Passion. Het is een muzikaal boek, met verschillende moods. Ik besefte dat de typografie, mits je gebruik maakt van de ritmische kant van de taal, ook als een onderdeel van het procédé gebruikt kon worden. In de brede typografische stukken komt een mythische alomvattendheid naar voren, terwijl de stukken met kortere regels altijd meer op de realiteit geënt zijn.

Na die eerste trilogie ('Het Boek IK', 'De andere namen' en 'De derde persoon') heb je een tweede trilogie geschreven die veel algemener is opgezet dan de ook over persoonlijke zaken handelende eerste trilogie. Buddingh' heeft de tweede trilogie in een recensie omschreven als 'een kolossale verzameling van wat gezegd, gedacht, gedroomd en gedaan is'. Een dwarsdoorsnede van 'Het leven op aarde'. Ik heb het gevoel dat je in die trant nog wel eindeloos had kunnen doorgaan...

De titels van die drie boeken (*De gestalte der stem, Het dier heeft een mens getekend, Ezel mijn bewoner*) geven al aan dat zij zich niet meer bezig houden met mij als persoon, terwijl die eerste drie boeken eigenlijk alleen maar collages van het eigen leven waren. De tweede trilogie is meer een collage van archetypische zaken. Soms mythologisch, soms cryptisch voor mijn part. Het zijn boeken waar de persoonlijke feiten niet in voorkomen. Maar nadat ik *De gestalte der stem* op die manier geschreven had, had ik zelf het gevoel dat ik er zo nog wel dertien in een dozijn kon schrijven. Je kunt je niet alleen maar klakkeloos overgeven aan het overstelpende materiaal dat de mythe van 'Het leven op aarde' voor je aandraagt. Je zult je ook bewust moeten zijn van het kreatieve proces, en dat vereist een grotere afstandelijkheid. Het hoort ook hele-

maal tot de moderne wijze van literatuur schrijven dat je je materiaal zelf ook altijd een probleem stelt. Het materiaal als probleemstelling. En het probleem kan je ook alleen maar oplossen als je weet dat het probleem bestaat.

Charles McGeehan, die van je werk bewonderenswaardige vertalingen in het Amerikaans heeft gemaakt en gepubliceerd ('Shapes of the Voice', Twayne 1977), heeft het over een nulpunt waarin je na 'Ezel mijn bewoner' was aangeland: een herbezinnen over hoe je je materiaal zou gaan organiseren...

Vandaar ook het schrijven van de essaybundel *Een broek voor een octopus*, wat een herinventarisatie en een herbezinning was.

Je krijgt de indruk, uit 'Een broek voor een octopus', dat je bewust naar verwante buitenlanders hebt gezocht. Is dat zo?

Gek genoeg ben ik op een heel toevallige manier met het werk van Charles Olson in aanraking gekomen, tijdens het schrijven van *Een broek voor een octopus*. Op het strand van Formentera ben ik een kerel tegengekomen die de essays van Olson aan het lezen was, en die heeft mij het boek toen geleend. Wat mij opviel was dat die Black Mountain-groep in Amerika, waar Olson zo'n beetje de stichter van was, in de jaren vijftig met ongeveer dezelfde dingen bezig waren als wij hier in Nederland. Wat mij vooral aansprak in Olson was zijn theorie dat ritme en regellengte met ademhaling te maken hadden. Bovendien ging hij er vanuit dat als je de realiteit op een andere manier gaat benaderen omdat je hem anders ziet, daaruit volgt dat je een taalgebruik moet kweken waarin je dat andere stuk werkelijkheid ook kunt binnenhalen. Als je je tegen de verstarring, de gezapigheid, maar ook tegen de repressie in de wereld te weer wilt stellen, dan zul je ook het materiaal waar je mee moet werken, de taal zelf, ter diskussie moeten stellen. Je moet een stuk vrijheid aan de taal zelf terug geven.

Een van de gevolgen van de herbezinning van 'Een broek voor een octopus' was dat je aan het eind van de jaren zestig een tweetal boeken schreef waarin veel brokken werkelijkheid werden binnengesleept, letterlijke citaten vaak. Het mythologiserende aspect is een beetje verdwenen?

Vooral het proza van *Inspraak* is tot op zekere hoogte een 'concreet' proza. Het bestaat uit allemaal brokken die natuurlijk wel op elkaar zijn afgestemd, maar het blijft ook een selectie uit de omringende werkelijkheid. En hoewel je niet alles in één boek kunt onderbrengen, kun je het geheel wel suggereren mét je selectie. Je kunt niet verder komen dan een perfecte selectie van het geheel.

Louis Ferron heeft eens gezegd dat hij de mensen wil dwingen om in zijn boeken te leven. Het ideale zou voor hem zijn om een boek van zeg tienduizend pagina's te schrijven om iemand te dwingen een maand lang met zijn boek te leven. Dat is een gedachte waar jij nooit mee speelt?

Ik kan me wel voorstellen dat Louis Ferron dat graag zou willen, maar de grote vraag is of op het moment dat iemand in Surhuisterveen zijn boek koopt zijn armen ook lang en sterk genoeg zijn om die man te dwingen om dat boek te lezen en uit te lezen. Ik geloof wel dat je kunt zeggen dat het boek zelf in zijn bouw en structuur zo dwangmatig moet zijn dat het op de lezer overkomt alsof ie het bijna uit moet lezen.

Een boek als 'Inspraak' had natuurlijk inderdaad een boek van tienduizend pagina's kunnen worden...

Nee, dat had het toch niet kunnen worden. Ik ben ervan overtuigd dat de eerste pagina's van het boek praktisch de dikte van het boek bepalen. Ik wist zeker, toen ik *De gestalte der stem* schreef, dat het een dun boekje zou worden. En toen ik aan *De andere namen* begon wist ik dat het een groot boek zou worden. Van *Inspraak* wist ik dat ook wel, hoewel dat werd beïhvloed door de gebeurtenissen die zich tijdens het schrijven daarvan voordeden.

Ik vind de realiteit al surreel genoeg

Wat is dan precies het bepalende van die eerste pagina 's van een boek?

Ik denk dat het ligt in de basis die je in de openingsbladzijden van een boek legt. En dat moet iets zijn dat te vergelijken is met de fundamenten die je legt voor een groot huis of voor een klein huis. En waarom je dat doet, is iets dat ik niet zou kunnen beantwoorden. Maar je doet het. Het ligt per se aan de eerste twee, drie pagina's. Daarin wordt vaak het programma duidelijk gemaakt. Daar programmeer ik mezelf in.

Maar het kan toch wel zo zijn dat tijdens het schrijven het boek een eigen leven gaat leiden, al dan niet binnen die vooropgezette structuur.

Nee, je komt voortdurend een heleboel dingen tegen die je kunt gebruiken, maar je komt ook een heleboel dingen tegen die je absoluut niet kunt gebruiken. En de selektie daarvan is terug te voeren op het basisidee dat in die eerste pagina's is neergelegd. Een ander aspect is - iets dat althans mij overkomt - dat je tijdens het schrijven een groot aantal dingen tegenkomt die je toevallig wel kunt gebruiken. Met een boek als *Inspraak* lag dat natuurlijk iets eenvoudiger omdat het gebruik maakt van wat

er in die tijd aan de hand was. In die zin is het ook meer tijdgebonden dan de andere boeken. Badedas, en de derde oksel en dat soort zaken, dat zijn gewoon kreten uit de reclame die ik heb overgenomen. Die dateren dat boek misschien wel, maar of de totaalconstructie daardoor ook gedateerd is, weet ik niet.

Je hebt een soort informatieoorlog willen illustreren?
Ja, alles wat er zo uit die krankzinnige media naar je toe komt. De kreten of slogans hebben geen enkele andere functie dan te laten zien hoe het was.

Maar dat gebruik van slogans is eigenlijk een naief soort engagement? Het berust op een reductie van zaken die eigenlijk veel complexer zijn...
Dat zal best. Maar je moet niet vergeten dat die kreten citaten zijn. Een prachtige slogan uit Parijs 1968 zoals ‘De verbeelding aan de macht’ - ook uit de tijd dat *Inspraak* werd geschreven - neem ik grif op, maar kan ik binnen de collage die *Inspraak* is alleen maar sec gebruiken. Dat is inherent aan het principe. En men moet het mij niet kwalijk nemen als ik beweer dat om geëngageerd te zijn het voor mij niet noodzakelijk is om met het engagement het hele boek te vullen. Ik ben van mening dat de politiek godzijdank maar een deel van het leven uitmaakt. Als je als schrijver een doorsnede van de werkelijkheid wilt geven, zul je de politiek ook een zekere plaats moeten geven. En daarbij mag je het soms net zo lullig naar buiten laten komen als het is. De politiek wordt toch ook niet zo geweldig verstandig bedreven!

Je vindt een direct politiek statement effectiever dan een voorpostengevecht van een ontregelende literatuur? Of andersom?
Nou, dat ligt eraan. Ik vind een direct statement als ‘Brief aan Vorster’ uitstekend. Dat is een film van Roeland Kerbosch waarvoor ik de tekst geschreven heb. Sommige dingen kunnen zo emotioneel zijn dat je wel gedwongen wordt ook de emotionaliteit er bij te betrekken. Anders kun je die tekst niet schrijven. Dan zou je net zo goed Anton Constandse kunnen vragen om die tekst te schrijven, bij wijze van spreken.

Een ander punt van kritiek op ‘Inspraak’ was en is - en juist omdat het óók een politiek boek is en zo'n suggestieve titel draagt - dat het geen kritiek heeft op wie de taal maakt...
Als je je door de kreten die erin staan laat verlakken, en die er juist in staan omdat de media de mensen daarmee verlakken, dan heb je een paar dingen niet gezien. Als ik in het motto van *Inspraak* schrijf: ‘Ik dank iedereen die in mij gesproken heeft, ook mijzelf, en garandeer dat er geen woord van mijzelf bij is’, dan betekent dat in feite dat de taal niet van ons is; niet van de schrijver en niet van de lezer. En dat is in feite een politiek statement. Het is de erkenning dat de taal eigenlijk van ons allemaal is. Dan geef ik toe dat er beter- en minder-bedeelden zijn. Ook wat de taal betreft. Dat heeft dan met economische omstandigheden te maken, dat weet ik ook zeker. Maar ik voel me daardoor nog niet geroepen om in schema's te denken, omdat ik weet dat de mens geen schema is. In Nederland is het zo, dat als je met een boek niet een volledig pasklare filosofie wilt illustreren, je vanuit een bepaalde hoek direct wordt verweten geen sociaal-kritisch standpunt in te nemen. Wat die mensen dan niet gezien hebben is dat het afschaffen van hoofdpersonen en het binnenhalen van

de derde persoon in mijn boeken een politieke en sociale stap is geweest. Vogelaar schreef over *Inspraak*: bij Schierbeek weet je nooit waar je aan toe bent, met Schierbeek kun je alle kanten op. Maar hij had ook kunnen schrijven: Schierbeek *stuurt* je alle kanten op.

'Je loopt een tijdje met de werkelijkheid mee en dan zet je hem een hak', heb je in een interview gezegd...

Ja precies. Maar dat is ook eigenlijk wat de werkelijkheid zelf de hele dag door doet! Omgekeerd is die hele schrijverij altijd een politieke en sociale ingreep, daar ontkom je niet aan. Maar waar ik als de dood voor ben is het feit dat al die theorieën verschralend kunnen werken. Dan blijken bepaalde dingen juist weer niet te kunnen vanwege de denktrant, terwijl ik met mijn boerenverstand dacht dat er een totaliteit bestaat waarin zowel het één als het ander zit. Je kunt er als schrijver vanuit gaan dat een boek moet meewerken aan de politiek-economische ontwikkeling van de lagere klassen. Dan moet je wél boeken schrijven die niet alleen door de hogere klassen begrepen kunnen worden. De filosofie is gebaseerd op het vertrouwen dat er ontwikkelingsmogelijkheden in ieder mens gegeven zijn. Dan moet je die mens ook niet ondervoeden. Nietzsche heeft me geleerd dat de mens een ding is dat overwonnen moet worden, maar dat zal hij wel zèlf moeten doen. Schrijven wordt op zo'n manier een soort ontdekkingsreis. Het vervelende is alleen dat je nooit iets anders kunt ontdekken dan wat er al is. Ik moet er helaas wel eens vanuitgaan dat alles al bestaat. Als je een stap verder zet, is dat niets anders dan dat je iets meer ontdekt dan een ander ziet. Terwijl die ander het ook zou kunnen zien als ie een orgaan had om te zien wat er is. Wat dat betreft ben ik een ontzettende realist. Het surrealisme heb ik ook altijd maar een hulpmiddel gevonden. Ik vind de realiteit al surreël genoeg.

Dit is de manier waarop ik wil filmen

Je hebt de scenario's geschreven voor een aantal films, met name voor 'Het witte kasteel' van Johan van der Keuken. Ik neem aan dat Johan naar je toe gekomen is omdat hij zich aangesproken voelde door de vorm van 'Inspraak'. Je kunt die bijna cinematografisch noemen...

Het gekke is dat Johan, jaren voordat we samen die film gemaakt hebben, niet met *Inspraak* bij me kwam maar met *De andere namen*, en zei: 'Dit is de manier waarop ik wil filmen'. Hij zag de doorbreking van het verhaaltje, van de speelfilm, het uitwissen van de hoofdpersonen, de synchrone gebeurtenissen, enzovoorts. Het gekke is dat we voor *Het witte kasteel* wel een soort scenario hebben geschreven waarin het verloop van de film totaal was vastgelegd, maar dat ik de eigenlijke tekst van de film nooit heb geschreven; die hebben we gecomponeerd uit het opgenomen materiaal. We hebben de teksten die de mensen zelf spraken gebruikt.

Je hebt dus eigenlijk de beelden geschreven?

Gedeeltelijk wel, hoewel Johan al een vooropgezet idee had over waar en hoe hij de film moest opnemen. Hij zocht alleen nog een locatie van een veranderende gemeenschap die van het primitieve stadium plotseling een enorme sprong moet maken naar het moderne leven. Ik heb hem toen gezegd naar Formentera te komen, want daar sloeg de touristenindustrie op dat moment het hevigst om zich heen en kun je het ene nog zien terwijl het andere aan het groeien is. Die tegenstelling zit ook duidelijk in de film. Toen bij de montage bleek dat de dingen die die mensen zeiden aanmerkelijk beter waren dan de teksten die ik er ooit onder zou kunnen zetten, heb ik tegen Johan gezegd: 'Elke zin die ik ertussen gooi, tussen de authenticiteit van wat deze mensen zeggen heeft geen zin'. Dus zat er weer geen woord van mezelf bij!

Na 'Inspraak' (gepubliceerd in 1970) heb je zeven jaar lang geen werk van langere adem geschreven en ben je eigenlijk voor het eerst poëzie, vaak uiterst korte gedichten, gaan schrijven. Heeft dat te maken met de steeds duidelijker wordende reductie in je werk, of meer met de persoonlijke omstandigheden waar je in verkeerde, de dood van je vrouw Margreetje (op het eind van 'Inspraak')?

Vooral dat laatste, toch. De reden staat eigenlijk in het begingedicht van *De deur* (de eerste bundel na *Inspraak*, PN):

men

men kan

men kan geen
men kan geen woord
men kan geen woord zeggen
men kan geen woord

men kan geen

men kan niet
men kan

men
niet zeggen

en
ook
ik niet

Dat je geen woord kunt zeggen. Dat je ontregeld bent. Wat iets anders is dan ontregelend schrijven. Dat auto-ongeluk heeft met zich meegebracht dat je je alleen kon uiten in deze korte, bijna naakte taal. Dat is voor jezelf dan de helende kracht van de poëzie, of van kunst überhaupt. Bij *De deur* was het voor mij heel simpel: Je moet toch over iets heen komen en als je dan toch schrijft is dit de enige manier. In zoverre heb ik wel een bewuste keuze voor de poëzie gedaan. In poëzie kan het kort en ook vrij verhevigd. En vaak ook heel constaterend, dat is het intrigerende.

Maar na 'De deur' ben je doorgegaan met het schrijven van poëzie...

Dat heeft ook met het volgende te maken: bij die voorafgaande boeken had ik min of meer een structuur in mijn hoofd zitten, een structuur die aan het schrijven voorafging. In de tijd van *De deur*, en erna, was ik niet in staat om een dergelijk breiwerk te maken. Ik moest wel kort schrijven. Dat is de reden waarom ik ook een paar jaar in die poëzie ben gebleven. Daarnaast merkte ik natuurlijk dat die poëzie heel effectief werkt, dat het een prachtig medium is.

Weerwerk zonder rancune

Pas in 1977 heb je weer een werk van langere adem gepubliceerd, 'Weerwerk'. Toch lijkt 'Weerwerk' eerder op een langgerekt gedicht van honderdvijftig pagina's. Het lijkt wel een verzameling bevroren beelden. Ben je je daar bewust van geweest?

Gedeeltelijk wel, gedeeltelijk brengt het feit dat het voornamelijk over het platteland gaat dat met zich mee. Een vriend van mij - en dat is het grappige, hij is een Zuid-Afrikaanse balling die hier nog niet zo lang woont en die

mijn boeken dus vrij dicht op elkaar gelezen heeft - heeft mij gewezen op het grote verschil dat er bestaat tussen *Weerwerk* en mijn andere boeken. Hij beweert dat alles in *Weerwerk* eigenlijk stilstaat. Marcel, die droomt wel van Duitsland, maar komt er nooit, die blijft eeuwig aan z'n koeien vastzitten. Beerta, waar ik een groot deel van mijn jeugd heb doorgebracht, blijft eeuwig Beerta. De mensen uit Beerta waar ik in *Weerwerk* over schrijf, zijn ook allemaal in Beerta blijven wonen. Alles staat stil, alleen het boek zelf beweegt. In die andere boeken, zei die vriend, brengen de personages, d.m.v. de tekst, de beweging in het boek.

Maar in 'Weerwerk' beweegt de schrijver zelf zich wel steeds, hoewel ie over partjes uit z'n eigen verleden schrijft?

De schrijver zit als een gek te rammen tegen dat verleden, maar dat verleden ramt verder niet eens terug. Er wordt weerwerk geleverd, maar wel via mensen die zich niet bewegen. Eigenlijk de enigen die in *Weerwerk* bewegen, zijn de vogels.

En de engel die van z'n sokkel vliegt...

En de engel natuurlijk, maar verder niets.

Gaat het er om weerwerk te leveren tegen de omstandigheden die een jeugd bepaalden, of is het meer een onder woorden brengen daarvan?

Een beetje van allebei, denk ik. *Weerwerk* is in feite een echt nuchter Gronings werk. De Groninger vindt dat ie altijd weerwerk moet leveren. Dat heeft aan de ene kant wel iets van 'je moeten bewijzen', maar het betekent ook iets van 'je moet op de omstandigheden reageren', je moet alert zijn. Je kreeg in die tijd ook van die boekjes kado met titels als 'Zelf denken en doen'. Dat soort zaken. Toen ik een jaar of zeven, acht was, wist ik alles van een stoommachine af en kon ik hem bij wijze van spreken maken. Zulke dingen vonden de Groningers praktisch. Voor hen was weerwerk leveren ook een heel praktisch iets, helemaal geen diepzinnige filosofische gedachtegang. Weerwerk is voor hen een vorm van reageren op de omstandigheden. En dat hoeft zeker niet agressief te zijn.

'Weerwerk' is ook duidelijk niet uit rancune geschreven. Je kunt je voorstellen dat je dat op je achttiende anders had geschreven?

Beslist. Zo'n boek als *Terreur tegen terreur*, daar kun je dat ook duidelijk in zien. Hoewel dat helemaal geen rancuneus boek is, staat er wel heel duidelijk in wat ik op mijn opvoeding tegen had. Ik zei in die tijd altijd dat je geen opvoeding kreeg maar opvoedsel.

En onze enige verdediging is, zoals je in 'Weerwerk' schrijft, de organisatie van de stof?

Die jeugd heb je natuurlijk gehad en die blijft wel bestaan, maar die verandert ook naarmate je ouder wordt. In die zin is er ook sprake van een voortdurende *her*organisatie. Daardoor kun je ook steeds dezelfde drie zinnen gebruiken - maar dan in een kontekst van nu - en toch een hele andere betekenis krijgen.

Marcel, die eigenlijk de katalysator van het hele boek is, is dat een bestaande figuur?

Ja, het is mijn buurman in Frankrijk. Het grappige is dat ik in 1973 al bezig was met aantekeningen voor *Weerwerk*, maar ik kon geen begin vinden. Het heeft tot de zomer van 1976 geduurd voor ik dat begin had. Toen kwam Marcel naast me zitten op de bank voor ons huisje daar en keken we samen naar een boom die vol zat met vogels. Hij heeft toen letterlijk gezegd - met een hoofd, rood van de gloeiende zon en het teveel aan wijn - wat er in die eerste bladzijden van het boek staat opgetekend, o.a. de regels die ook de titel van het boek hebben opgeleverd:

soms tik jij tegen de wereld
meestal tikt ie tegen jou
een vogel levert weerwerk
tikt en vliegt weg

Je hebt hem nooit iets in de mond gelegd?
Ik heb hem wel eens iets in de mond gelegd, maar niets dat nooit uit z'n mond is gekomen.

Je bedoelt: Wat niet uit z'n mond had kunnen komen?
Nee, ook niet wat niet uit z'n mond is gekomen. Marcel is geciteerd op plaatsen waar Marcel uiteraard geen weet van heeft, in een andere kontekst dan die welke zich heeft voorgedaan, daar en toen. Dat is iets anders. Maar ik heb hem nooit iets anders laten zeggen dan wat ie zei. Hij sprak zinnen die mijn grootmoeder ook al zei. Vandaar die link met Beerta.

Toen je met 'Weerwerk' begon, had je toen al het idee van de herorganisatie van je jeugd op het platteland, of is dat pas na die link van Marcel met Beerta ontstaan?
Ik had al een heleboel liggen, voornamelijk materiaal over Beerta, maar ik kon geen begin vinden. Dat heeft Marcel me toen geleverd. Ik had oorspronkelijk het idee: Ik ga een heel dik boek schrijven, vierhonderdvijftig pagina's of zoiets. Alleen besefte ik dat zo'n boek zo langzamerhand wel bijna honderd gulden zou gaan kosten, dus daar ben ik weer van afgestapt. (Zo zie je maar hoe een schrijver ook door de economische ontwikkelingen wordt beïnvloed - en afgeremd.) Het gevolg was dat ik met dit boek enorm bezuinigend te werk ben gegaan. En daar ben ik achteraf erg blij om, een hoop overbodige dingen zijn daardoor

niet in *Weerwerk* terecht gekomen.

Een laatste vraag: Waar ben je nu mee bezig?

Ik ben bezig met een vervolgdeel op *Weerwerk*. Alleen handelt het deze keer niet over het plattelandsleven, maar over het stadsleven. En zoals je weet groeien des mensens betrekkingen aanmerkelijk als hij naar de stad trekt, dus gaat dit boek *Betrekkingen* heten. Een ander verschil met *Weerwerk* is dat in *Betrekkingen* de schrijver stilzit terwijl de mensen erin, al die vreemde wezens die je in een stad aantreft, bewegen. Het boek gaat overigens niet alleen over *mijn* stad, Amsterdam, maar speelt zich af in een aantal steden waar ik geweest ben: Mexico City, Jeruzalem, noem maar op.

Denk je dat de structuur van Betrekkingen anders gaat worden dan die van Weerwerk?

Ik denk het niet. Ik kom niet meer uit onder het soort juxtaposities die je in *Weerwerk* aantreft, het is een geconcentreerde vorm die mij uitstekend bevalt. Alleen, je kunt het allemaal nog brokkeliger maken dan in *Weerwerk*, je kunt langere stukken schrijven, je kunt essays opnemen, ik weet het allemaal nog niet. Ik heb het idee dat het ongeveer even dik gaat worden als *Weerwerk*, maar je hebt ook kans dat het enorm gaat uitdijen. Als het af is ga ik, hoop ik, met vervroegd pensioen.

8 Gedichten
Bert Schierbeek

B.V. een gedicht

bijvoorbeeld
een gedicht
een verbod
een beroep
een grond
een wet
een gedicht
bijvoorbeeld

Zum Beispiel ein Gedicht

zum beispiel
ein gedicht
ein verbot
ein beruf
ein grund
ein gesetz
ein gedicht
zum beispiel

zegt zij
over de tachtig
onder een hoed vol veren

liep ik naar school
zie ik mijn moeder
aan de overkant

wil naar haar toe
kan niet oversteken
zoveel auto's

ik zwaai
zij ziet mij niet
ik ga naar school

ik zie haar nooit meer terug
natuurlijk
het nadert
je huivert
je ziet het
en niet
het komt
je ziet:
  een zwerm vogels
  ze vertrekken na
  uren met duizenden
  te hebben vergaderd
  vliegen zij op
  een wolk vol wieken

en weten precies
waarheen

op dat moment
valt opnieuw
je schaduw vrij

Berlijn BILT
19-25/6-1978

Landschap

een landschap
dat stap voor stap
zich voortzet
en in zich zelf
verdwijnt

zoals de man
de handen op zijn
rug net de rug
van de heuvel
overstapt
en neemt

klimmend kwam hij
tot zijn kleinste vorm
stond het hoogst
liep door
zonk weg
en kwam aan

het landschap
verdwijnt stap
voor stap
in zich zelf

11-7-78

Bos en bed

nader je een open plek
een gat in het bos
daarin een ruïne
défense d'entrer
daarin een ijzeren bed

het vijfdelig
kaarsjeskruid
staat er bij

je nadert behoedzaam
het bed aan het hoofd-
einde staat in
gietijzeren letters

‘Moro de St. Jean’

ne me touche pas!
raak me niet aan
op papier aan
't voeteneind

je huivert
verder niet.

werd er een schreeuw
geschreid uit de
levende mond

een karavaan
geblinddoekt
in bloed

staat Judas
aan de kant
met geld

kruipt er
een leger op
uit dode oren
en neemt het woord

zo gaan ten onder
en worden geboren...

wat er tussen ligt
wordt niet benoemd
noch geteld

rukt het leven op
in de terugtocht
der namen

10-7-78

Voor Paul Husner

in afwachting
stonden wij stil
werd tederheid
in stilstand aangeraakt
en gekwetst

handen in de zakken
het woord onder de tong
hebben ook ons bord
niet leeggegeten

in de trein
deinende couveuse
alleen koppen van koeien gezien
de hele koe niet
mist
wel kraag opgezet

in afwachting
stonden wij stil
tot wij stilstonden

stapten wij uit
samen en werd tederheid
niet aangeraakt
aten wij ons bord niet leeg

18-2-78

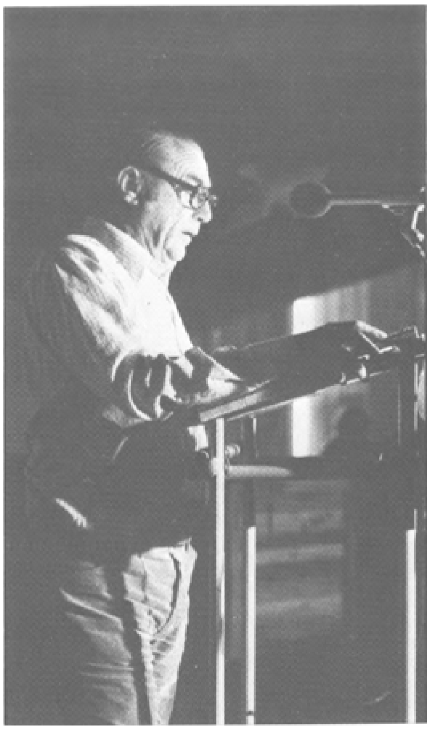
een laars
in 't moeras
je ziet er geen
been in

tussen de
rottende tenen
het begin
van een bloem

schuurt de hemel
over de aarde

trekt de aarde
zich terug
in de bloem
die verwelkt

keert het gezicht
dat je zag
terug in wat je
niet ziet



Bert Schierbeek tijdens Poetry Intenational / foto: Anthony Akerman.

Inleiding op T.T.
Bert Schierbeek

op het station
Wasserbillig tussen
Luxemburg en Trier stapte
ze uit
en riep in 't frans
‘le paroxisme des betteraves’
hetgeen ons
onberoerd liet
maar niettemin
wankelmoedig
in 't beton van haar
bestaan
doorboord
inderdaad
(zoals later bleek)
door een drilboor
van pijn
in haar dij
zoals zij ook zei
‘ik kan de trap niet meer op’
was zij toch nog
voor de buurt
de volgende dag
opgestaan uit het graf van
haar verbeelding en kwam
boven geheel in oranje
een koningin
en riep ook nog:
zo gromt men voort

fluisterend echter
twee zere plekken
vallen samen in
een schaduw
een verleden
waarin het licht
zich zelf aan 't licht
versleet

viel terug in duisternis
de vleugels toegeklapt
opent zich de verlamde
vogel in haar schrik

riep zij ook
Knesebeckstrasse
en Behmstein mijn vader
en verder
mijn hoofd is niet zo goed
hoewel groot genoeg
zij gebruikten de verkeerde tang
en wat onhandig

toch ben 'k nog steeds bij
mijn verstand
als ik 't gebruik
want waar weinig van is
en jij dat zeker weet
moet men zo min als
mogelijk toch gebruiken

op Savingnyplatz daarentegen
werd gezongen: deze vis kost
meer naarmate zij moeilijker
is te vangen en straks nooit meer

de zee o vrienden wordt
totaal anders opgedeeld
als vroeger toen hij on-
verdeeld behoorde tot wie
haar hadden...

toch niet zo ver van hier
zei zij zong mijn moeder
en kostte meer dan de
verstrooiing die zij
bracht en toch geacht ook
door 't publiek maar
vader trok in laarzen
op de forellen los
en wat hij ving
verloor ie aan mijn moeder

schieten de boeren
een gat in de lucht
schreeuwen om regen

word ik zestig
en denk aan welk gezicht
moet je voldoen
om je eigen te krijgen?

het gaat
glijdt weg
komt terug
en verlaat zich zelf

en nu?
een wedergeboorte?

het verschrikkelijk moment
noch de vraag
worden uitgesproken

langzamerhand word je
je eigen buurman en
leer je hem kennen

hij kijkt mij aan soms
in de tuin groet mij
en vol verbazing staat hij
daarna voor de spiegel

ik schud mijn hoofd
hij ook

28-6-1978

Met dank aan Bert Schierbeek
Jos Panhuysen

Het boek Ik is het meest onpersoonlijke boek dat Bert Schierbeek ooit heeft geschreven. Het is ondenkbaar zonder James Joyce en de franse surrealisten, die voeren er de boventoon, ze dringen Bert Schierbeek naar de achtergrond. Maar op die achtergrond is hij niettemin al aanwezig. Men bemerkt in *Het boek Ik* hoe tomeloos, hoe universeel nieuwsgierig hij is, uit op informatie. Dat wordt hem in den beginne wel eens noodlottig, hij bekijkt dan de informatie nog niet critisch genoeg. In *Op reis door Spanje*, dat in hetzelfde jaar als *Het boek Ik* verscheen, schrijft hij bijvoorbeeld over Santiago de Compostela, mij bekend en dierbaar, en dat is in onjuistheid niet te overtreffen. *Op reis door Spanje* is herdrukt, ik hoop, dat de onjuistheid in die latere uitgave is rechtgezet. Maar reeds in *De andere namen* komt Bert Schierbeek uit die achtergrond van *Het boek Ik* naar voren en wordt hij geheel zichzelf en vindt hij zijn eigen taal, volledig en voorgoed, zoals blijkt uit *De derde persoon* en al zijn latere werken. Men heeft in verband met die beslist eigen taal en dichterlijk proza gesproken, dat deed hij ook, naar ik meen, zelf, maar men moet daarbij niet denken aan het gewauwel, dat men op het laatst van de vorige en in het begin van deze eeuw onder dichterlijk proza verstond. Het is zeldzaam gespierde en daarom juist dichterlijke, dat wil zeggen sterk beeldende, gedichte, dicht gemaakte, bijeen gespannen taal, zonder lege plekken er tussen. Men dient dit gespierd echter niet te verstaan als onbuigzaam of hard, die taal kan de fijnste nuanceringen tot uiting brengen, in humor en tederheid, beide vaak even onthutsend. Bert Schierbeek heeft het over de wereld en de mensen en andere schepsels, die er leven in alle wisseling en kleur dichtbij en veraf. Hij heeft bijvoorbeeld Twenthe, waar hij in Glanerbrug, gemeente Lonneker, geboren werd, precies in woorden onthuld, de toestanden en de mensen daar, zakelijk en voor iemand die Twenthe kent als ik, die er het gelukkigst deel van mijn leven doorbracht, even precies en treffend en bepaald ook ontroerend. Met zijn taal wil Schierbeek dat, zakelijk en meer dan zakelijk, hij wil laten zien, hoe het is, hij schuwt daarbij hardheid niet, maar hij wil vooral tonen, dat de realiteit meer omvat dan wat men met het blote oog kan onderscheiden. Hij heeft, naar ik meen, de schrijver ooit gekarakteriseerd als ‘het strottenhoofd van het collectieve’, een uitspraak, die naar de theorieën van Carl Gustav Jung lijkt te verwijzen. Hij tracht met zijn taal door te breken naar het mysterie, die de realiteit in wezen is, evenals Guillaume Apollinaire en de surrealisten dat trachtten. Hij wil er een nieuwe wereld in het woord mee scheppen.

Men moet die taal om haar in haar volheid te ervaren niet alleen met geest en oog, maar ook met stem en oor lezen. In het Haagse gemeentemuseum heb ik Luc Lutz een fragment horen voorlezen uit een van Schierbeeks boeken. Tot mijn verbazing deed hij dat voortreffelijk, het was prachtig om hem en Schierbeek te horen. Luc Lutz begreep waarschijnlijk ook wat hij las. Misschien was hij gecoacht. Acteurs namelijk, die voorlezen of voordragen, kunnen wel eens met hun fraaie, geschoolde stem, door een verkeerd gelegde pauzering laten merken, dat ze het tot klank gebrachte dichtwerk niet hebben gesnapt. Bij de voordracht van Lutz werd er op de juiste plaatsen gepauzeerd, hij deed het dichtwerk recht. Dichtwerk was het, werkelijk gedicht in de reeds hierboven omschreven zin. Dat is het bij Schierbeek steeds of hij

voor de televisie schrijft of voor het toneel, zelfs, als hij doceren wil, in een essay. Men leest zijn *Tuinen van Zen*, zijn essay over het Zenbuddhisme als een dichtwerk. Hij heeft de gegevens voor het Zenbuddhisme, dat haast eerder een afwending dan een ombuiging van het originele buddhisme is, aan het werk van de wereldbefaamde Zenkenner Dr. Suzuki ontleend en *De tuinen van Zen* dan ook aan Dr. Suzuki en Margreetje opgedragen. Zen, als ch'an in China begonnen, maakte op Schierbeek door zijn spontaniteit, zijn humor, zijn zakelijkheid een diepe indruk.

De Zenbuddhisten wilden niets te maken hebben met onsterfelijkheid. *'Die willen alles in dit leven'* schrijft Schierbeek *'in dit éne korte bestaan. Zij gaan er van uit, dat erkennen van de zwakheid van de mens de mens zwak houdt. Erkenning van een volgend leven, dat nodig zou zijn, om inzicht en éénwording te bereiken geeft de luiheid van de mens te veel kansen. Het leven is nu! De onsterflijkheid is nu! De éénwording is nu!'*

Dat lijkt, althans enigermate, op hetgeen Richard Jefferies, die ook met de onsterfelijkheid in de knoop zat, in *The story of my heart*, schreef.

'Er zou,' schreef hij, *'iets anders kunnen zijn, wonderlijker dan de onsterflijkheid en ver uitstekend boven die idee. Er zou iets kunnen zijn onmetelijk voornamer. Daar onze ideeën eeuwen lang in cirkels hebben rondgedraaid is het moeilijk woorden te vinden om de idee uit te drukken, dat er andere ideeën zijn.*

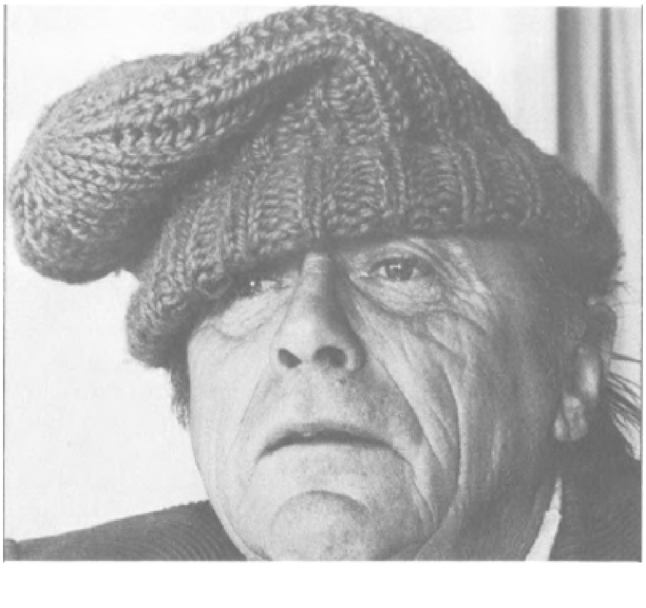
Wat mijzelf betreft, hoewel ik het niet geheel onder woorden kan brengen, voel ik me volkomen overtuigd, dat er een wijde oneindigheid van gedachte en existentie is en van andere zaken, zelfs boven de onsterfelijke existentie zelf.' The story of my heart verscheen geruime tijd vóór het werk der surrealisten, in 1883. In zijn befaamde boek *Western Mysticism* noemde Dom Cuthbert Butler Richard Jefferies een natuurmysticus. Men zou Bert Schierbeek ook een mysticus kunnen noemen, niet in de zin van verbondenheid met het opperwezen, maar wel in de zin van verbondenheid met het noemineuze in de schepping, de mensen inbegrepen.

Mensen, gewoon mensen, liggen Bert Schierbeek na aan het hart. Toch heeft hij, als de meeste vijftigers, elitair geschreven, al was hij, niet zelden, subliem van eenvoud.

Zijn werk heeft zeker erkenning gevonden, maar in ons kleine onlitteraire landje, veel en veel te weinig. Ik hoop, dat daar bij de uitgave van zijn verzameld werk verandering in komt. Schrijven is zenuwenwerk. Ezra Pound had er wel eens genoeg van. Ezra Pound is een groot dichter, ondanks het misprijzend oordeel van Robert Graves. Hij was een verwaand, maar soms zeer eenzaam man, die zo dom was zich eerst in de luren te laten leggen door een illusoire Confucius en later door een zeer werkelijke Mussolini. Hij kende het zenuwenwerk door en door, hij wou er, meende hij, wel vanaf.

> O God, O Venus, O Mercurius, patroon der dieven,
> geef mij een kleine tabakswinkel,
> of installeer me in welk vak ook,
> behalve dit verdomde schrijversvak,
> waar men zijn hersens nodig heeft
> de godsganselijke dag.

Dit schreef hij. Ik ben blij, dat Bert Schierbeek, die dit ook wel eens gevoeld kan hebben, nog altijd, nu al in zijn zestigste, het tabakswinkeltje niet heeft gekozen. Ik ben hem daar persoonlijk dankbaar voor.



Bert voor, tijdens en na de opnamen voor de film *Het witte kasteel*
Johan van der Keuken

Toen wij nog op school zaten kwam Bert Schierbeek een lezing houden. Op zaterdagmorgen trad er om de zoveel weken een spreker op in de gymzaal. Dat heette Schooltribune. Iets over cultuur of iemand van Philips over de werking van TV. Bert tekende onmiddellijk na aankomst een grote cirkel op het schoolbord, in de segmenten waarvan hij de woorden lucht en aarde, water en vuur zette (misschien waren het ook andere) - het totaalbeeld opgebouwd uit tegengestelde en aangrenzende gebieden. Dit totaalbeeld uit te drukken, daar was het hem om te doen - dat was wel de portee van wat hij zei.

We waren allemaal gecharmeerd door zijn radicale aanpak van het verschijnsel lezing, hij was lollig en las knetterend. Voor een avant-gardist vond ik hem verrassend boers. Zijn accent was misschien duidelijker Gronings dan nu, maar dat maakte het juist onvergetelijk: die bezeten zinnen gesproken door die hese boerse stem. Enkele wat oud uitgevallen leerlingen stelden tijdens de Vragen de bandeloosheid van dit soort literatuur aan de kaak. Bert had niet eens hoeven antwoorden: hij hàd het en zij zouden het waarschijnlijk nooit krijgen.

Omstreeks die tijd kwam ik ook in het bezit van Het Boek IK, uitgegeven op grauw papier en met een heel intrigerende, eigenlijk lelijke omslag. Dat woord IK dat gedurfd de hele pagina vulde. Ik wist natuurlijk niet hoezeer Bert zich door het raadsel van het ik getild en opgeheven voelde (wat is zo bizonder aan dat ik...)

Ik slaagde er nog niet in het hele boek uit te lezen, maar er stonden zinnen in die je altijd bijblijven, omdat ze hun betekenis nooit helemaal prijsgeven, zoals: wie het einde niet heeft gezien zal dit geloof nooit begrijpen.

In 1972, toen ik met Bert aan het werk ging, las ik *De andere namen*. Dat duurde drie maanden. Bert zei tegen iemand: ‘het heeft hem net zoveel tijd gekost om het te lezen, als het mij kostte om het te schrijven’. Ik voelde het als een compliment, terwijl ik gewoon erg traag lees. Vaak glijdt de concentratie weg en moet je een paar bladzijden terug. Er staan ook veel referenties in die ik niet ken. Ik geloof dat Bert vindt dat er een hoop onbekend, ongeweten mag blijven - als je het maar weet. Maar ook werd ik hele stukken meegesleept door de ritmische verschuivingen van kleuren en betekenissen, door afmetingen, drift en stem. Een werkelijkheid vormt zich. Een wereld gaat open.

De opvatting, dat mensen die door zeer velen aardig gevonden worden oppervlakkig in hun contacten zijn, wordt door de praktijk van Schierbeek weerlegd (Joris Ivens is een ander voorbeeld). Het verblijf op zijn eiland Formentera, waar hij ons had heengebracht om er onze film op te nemen, bracht een bijna ononderbroken reeks ontmoetingen met oude en nieuwe bekenden die allemaal evenveel prijs stelden op zijn aanwezigheid. Het terugvinden van dierbare herinneringen, het in zich opnemen van al die mensen en plaatsen was voor hem van zo'n allesoverheersend belang, dat de filmopnamen maar traag op gang kwamen. Ieder onderwerp werd een ontmoeting. Als de ontmoeting tot stand kwam, was voor Bert de film eigenlijk al gemaakt. Hij was zo sterk betrokken bij de mensen die we filmden, dat hij dikwijls luid pratend

het beeld inliep. In menige scène hoorde je zijn bulderend gelach ergens op de achtergrond, terwijl niets in het beeld reden tot vrolijkheid gaf. Er was voor hem geen onderscheid tussen de posities vóór en achter de camera. Hij kon geen toeschouwer zijn zonder deel te nemen.

(Onlangs stond ik tegen Sjef Diederen een beetje te klagen over het thema tijdnood. Als ik wat tot stand wil brengen, moet ik zoveel uren met mijn werk bezig zijn dat ik mijn vrienden verwaarloos. Ik verbaas me over Bert, die een groot oeuvre heeft geschapen terwijl hij toch gezellig tussen de mensen rondgaat. 'Ja maar Bert die doet zijn werk al pratend, hè. Hij haalt het direkt uit de mensen', zegt Sjef. 'Kijk maar naar het nieuwe boek *Weerwerk*, wie daar allemaal aan het woord zijn'.)

Voor zo'n schrijver is ieder ander medium dan het woord te traag. Het waarnemen, reageren, denken gebeurt in het leven. Het schrijven is slechts het openen van de verbinding tussen het leven en de wereld van de fantasie, ook wel het Andere genaamd.

Toen ik dat begrepen had liep de film op rolletjes. We wisten hoe we de rollen moesten verdelen. Wat voor observaties droeg hij daar achteloos aan! De slager met het schaap op de brommer, de ezel die in een tractor verandert, het gemeenschappelijk getto voor gasten en gastarbeiders. Alles wat Bert mij voorspiegelde was waar.

Later projekteerden we al het materiaal dat we hadden opgenomen. Urenlang keken we. Bert praatte er ontspannen doorheen, wat ik eigenlijk niet kon hebben, omdat ik vond dat je tegenover de beelden stilte in acht moet nemen. ''t Is goed', zei hij na afloop, alsof het allemaal heel gewoon was. Ik vroeg hem om een signaal, een uitspraak. Bert tekende een golvende lijn, bracht daarop een aantal punten aan en verbond die met elkaar. 'Volgens mij zou je het zó kunnen doen', zei hij. 'Het kan nu niet meer mislukken'. En zo was het ook.

(De schrijver voor wie alle media te traag zijn is wel dé samenwerker met makers in andere media - de prachtige boeken samen met Diederen, waarvan je zou wensen dat ze in reuzenpockets beschikbaar zouden zijn. En behalve de schilders de musici, de theatermensen, de typografen, de fotografen, de filmers - [de *brief aan Vorster* met Roeland Kerbosch].)

Toen hij zich heel verdrietig voelde danste hij heel alleen een fantastische tango in de vertrekhal van vliegveld Ibiza.

Hij praat en praat. De wereld die hij in taal tot een geheel monteert, is versplinterd door denkbeelden, rituelen, instituties. Wanneer hij met zijn woorden de waarheid even aanraakt, stellen zijn ogen zich op oneindig in. Een zeer zachte oogopslag.

Zoals men weet bracht het verlies van Margreetje Bert tot het maken van de gedichtenbundel De Deur, die zeer veel weerklank vond. Na het verschijnen van de volgende bundels toonde hij zich enigszins opstandig over het in gebreke blijven van de critici: de tragische, buitenpoëtische omstandigheden waren voor hen de vette kluif geweest. Helemaal gelijk had hij toch niet. De tragiek èn het hoge niveau waarop hij die verwerkte maakten indruk. Dezelfde moedige levenshouding vind je ook weer in Vallen en Opstaan, opgedragen aan Thea. Er voltrekt zich daar een omschakeling, van persoonlijke en van poëtische aard. Die omschakeling maakten de critici blijkbaar niet direct mee. Dat is ook weer niet zo heel belangrijk. Tenslotte is Bert pas 60 en nu al

klassiek, ook al weet het hele volk het nog niet.

Foto boven: Johan van der Keuken en Bert Schierbeek (1973) / foto: David van Dijk.

Soms denk ik: we hebben geen tijd.
'Nee, geen tijd', lijkt Bert te zeggen, 'en wat dan nog'.
Geëngageerd zijn en zó hoog mikken.

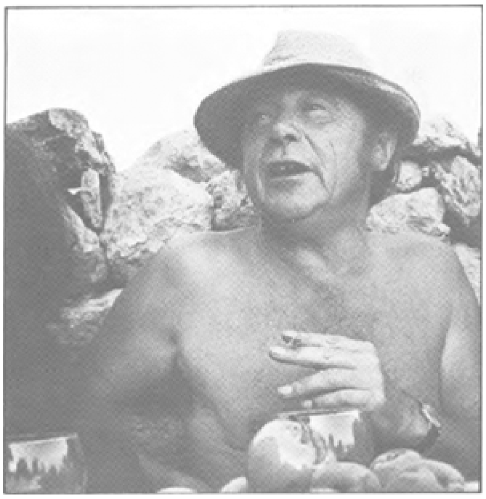


Foto rechts: Bert Schierbeek op Formentera (1972) / foto: Nosh van der Keuken.

Van l. naar r.: C. Buddingh', Thea en Bert Schierbeek/ foto: Anthony Akerman.

Op jou, Bert Schierbeek
C. Buddingh'

Op jou, Bert Schierbeek, hef ik graag het glas.
Jij bleek een blijvende aanwinst in mijn leven.
En je weet: daarin laat ik slechts weinigen toe.
Je moet dan wel van goeden huize wezen.

Toch vraag 'k niet veel meer dan integriteit.
Maar waar vind je die nog, zelfs met 'n lantarentje?
'k Houd van je onverstoorbaar goed humeur:
jou kunnen ze wel treffen, maar niet raken.

Jij hebt dat nergens door kapot te krijgene,
dat 'k meer dan wat ook in een mens bewonder,
dat onverwoestbare van mijn oom Johan,
(mijn moeders broer): met één te kort been geboren,
vier maagoperaties, maar tot 't eind toe monter.
Proost! Dat we elkaar nog dikwijls mogen zien.

Vier gedichten voor Bert Schierbeek
Remco Campert

Amsterdam: v.l.n.r. Gerrit Kouwenaar, Remco Campert, Simon Vinkenoog, Jan G. Elburg, Bert Schierbeek & Hugo Claus.

1

Beste Bert, Marijke schrijft
dat als ik niet gauw iets voor
of over je schrijf
in verband met je verjaardag
dat het dan niet komt in BZZLLETIN

zodoende mis ik
weer een keer
de literaire historie

Beste Bert, je weet wat
er met blaadjes gebeurt-
in de natuur dwarrelen ze omlaag
rotten, bemesten grond
die eens per generatie braak ligt

soms ontspruit dan nieuw geboomte
met opnieuw alles
erop en eraan

en al die blaadjes
hebben één glorieus voorjaar
een andere vorm

2

Ik houd niet van zestig of veertig of vijftig
of dertig of twintig of
pijprokend honderd -
ik houd niet van jubilea
het is dan net of het allemaal niet waar was
terwijl je wel beter weet

Het was net zo waar als je wou
dat het waar was,
dat is leven en taal
ontroering en dood

3

Een jaar woonde ik bij je thuis
en we waren zo mager
jij had een fiets en een oorlog
ik was op zoek en een jongen

Jij had dat landse
verwelkomende
en ik had dat stadse
afwerende

Jij schreef
lopend van kamer
naar anti-kamer
Het Boek Ik- en ik
ik Wond een Standbeeld op

Jij hield van samen gezellig
en ik was eenkennig
speelde Hamlet op een keukentrap
maar het ging om hetzelfde:
te zijn in de taal
en taal dan gezien
als iets dat mensen spreken

die woorden uit hun lijf
op papier met grote moeite
die ellende
die standvastigheid
die hang naar het leven
die gesmoorde strotten
open kelen
die
daar
wat daar uitkomt
dat
voorgoed en opnieuw te schrijven

zodat als ze lazen
ze wisten
dat het gehoord was
het kermen en het stille sterven
van elke ongekende mens
de dapperheid

4

Een keer in de van Eeghenstraat in de winter
lag ik met een meisje, ze heette Sylva
zo koud als het kon kwam de maan uit het park
naar binnen schijnen, jij was weg op de fiets

naar de Amstel, je zoon bonsde
de dreumes zijn bol tegen de muur,
je vrouw deed de schuifdeuren dicht,
ik lag in bed met Sylva die bang was,
uit de provincie, verliefd op een ander,
jij was zoveel ouder maar toch
op een fiets op weg naar de Amstel

zo'n verschrikkelijk koude nacht dat
niemand echt gelukkig was
dat oud SS-ers onder katholiek-
socialistisch bewind
in Korea sneefden
zo'n nacht
dat je alles wat er is gebeurd
nogeens dun op je boterham krijgt
dat je denkt: ik ben nauwelijks begonnen
en ik heb al geen zin meer (Sylva
Sylva, je brandende ogen
en je bleke hals) werkelijk, de sterren
vroren in mijn voorhoofd

die nacht dat ik

als Bert nu kan fietsen
waar ook naar toe
en zijn lampje brandt nog
vlak boven zijn werk
dan moet ik (Sylva's magere
hoofd op mijn magere schouder)

schrijven en leven
ernstig gaan nemen
zolang als het duurt

Iviers, 8-10 augustus 1978

Brief aan Bert uit Welldoon

De boer, die hier zijn koeien laat grazen en op het huis past, klaagde. Het was sinds mensenheugenis, alles duurt hier lang in Ierland, nog nooit zo droog geweest en het gras zo slecht. En inderdaad, na drie dagen de put droog en wij zonder water. We moesten aan Formentera denken.

Maar wat daar niet kan, kan hier. We hebben heel zachtjes (en heel voorzichtig) de ‘little people’ om regen gevraagd. Dat hebben we geweten. Het regent nu, en het regent op z'n Iers. Met bakken komt het de lucht uit. De hele wereld is schoon gewassen, alles is weer groen, en de put is vol. Toen kwam de postbode, door een regengordijn, we konden de overkant van 't meer niet zien, op Formentera zou de Phedra verdwenen zijn, en bracht een dringende, wat zeg ik, een dwingende brief uit Amsterdam: Phil Muysson moest vóór 1 augustus mijn bijdrage hebben voor jouw BZZLLETIN-nummer. En dat had ik nu juist zo mooi verdrongen: telkens uitgesteld, met vakantie gegaan en geprobeerd te vergeten. Niet zonder reden: wanneer je een relatie hebt zoals wij, jarenlange vriendschap en vanaf '45 een schrijver / uitgever verhouding, dan is het opschrijven daarvan al nauwelijks te doen, maar het wordt nog onmogelijkher wanneer dat, omdat je dit jaar zestig werd, daarenboven voor publikatie geschreven moet worden. Van die zestig kennen we elkaar meer dan de helft, en goed ook. En persoonlijk.

Daarover zou ik je best eens willen schrijven. Maar dan niet zo. Want ik zou niet om Margreetje heen kunnen. Toch vind ik dat haar naam in dit eigen Schierbeeknummer niet gemist mag worden. Hij staat er dan ook nu. Daarenboven: een paar van de indrukwekkendste in memoriam gedichten die er ooit in de Nederlandse taal zijn geschreven, zijn door jou aan haar gewijd. Ik bedoel maar.

Moet ik je dan hier en nu laten weten wat ik van de schrijver Schierbeek vind? Of van Neerlands kritiese klimaat waarin je 60 moet worden om de aandacht te krijgen die je 25 jaar geleden al had behoren te hebben? Wat dat betreft moet het voor jou een enorme stimulans zijn dat juist in dit jaar die omvangrijke verzamelbundel *Shapes of the Voice* van je in de Verenigde Staten is verschenen. Maar heb jij er in Neerlands literaire kolommen iets over gelezen? Nee, de stimulans voor jou hier aan 't thuisfront kwam en komt nog steeds van de jongeren. Ik herinner me nog die literaire avonden die we als Bij met een groepje auteurs gaven in de Vijftiger jaren in de provincie. Lucebert was er o.a. bij en Remco en jij. Dáár ben je toen ontdekt.

25 juli 1978

En wat je trouwens voor De Bij hebt betekend mag ook wel eens gezegd worden: jij bent van essentiële betekenis geweest, en soms nog, voor de fondsopbouw van deze uitgever. Niet zozeer door het publiceren van je eigen werk, daarin had De Bij een even essentiële funktie voor jou, maar door je nooit aflatende kritiek op het uitgavebeleid van je vrienden (Wim Schouten was er toen ook nog) uitgevers die in hun commerciële dadendrang de literatuurpuur wel eens even uit het oog verloren (maar wat moesten we, financieel waren we in die dagen nog zéér povertjes gestruktureerd, meneer).

Je belangrijkste betekenis voor De Bij was echter je ongelooflijke trouw aan die coöperatieve uitgeverij waarin jij je funktie zo zag dat je je, o.a. als redakteur, steeds weer inzette voor de nieuwe ontwikkelingen in de literatuur, en dan ook de mensen naar De Bij bracht. Laat ik maar geen namen noemen, maar je hebt ze rechtstreeks

het fonds binnengeloodst. En zo werd jij zestig en kunnen wij beginnen met het uitgeven van de Verzamelde Schierbeek. En daar ben ik dan weer trots op. En nu is het tijd om de fles te schudden.

Wat dat betekent zal ik je nog even uitleggen. De Ierse boer, zie boven, beweert dat in de Jameson kwade sappen zitten die zich in de hals van de fles ophopen. Daarom schudt hij altijd de whisky vóór hij ze in een 1/2 pint's glas (puur) uitschenkt.

Zou je dat niet doen, zegt hij uit ervaring, dan zou degene die het eerste glas nuttigt ook zijn laatste glas gedronken hebben. En daar moeten we voor blijven oppassen, Bert.

Geert

Het leven is net echt..
Martin Mooij

Een verhaal van Gerrit Kouwenaar, zoals ik mij dat herinner. In het begin van de jaren vijftig had hij eens een reisbeurs gekregen van wat toen het Ministerie van O.K.&W. was, van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. De beurs was niet groot dus moest er een goedkoop reisland gevonden worden: Spanje. Voorwaarde was nog dat de minister regelmatig op de hoogte zou worden gehouden van de bereikte resultaten. Hij wilde waar voor zijn geld. Kouwenaar maakte zijn reis, samen met Bert Schierbeek, in een oude auto. Uit iedere plaats die zij in Spanje aandeden stuurden zij de minister een kaart. De reis was heel gezellig. De minister kreeg een hele stapel ansichtkaarten.

Aan dit verhaal moest ik denken toen ik van de winter een paar dagen met Bert Schierbeek in Barcelona was. Een stukje voorbereiding van het Catalaanse vertaalproject in Poetry International. We hoefden niemand een kaart te sturen. We moesten wel met resultaten thuiskomen. Het werden mooie dagen.

Het was een nieuwe ervaring over de Ramblas te lopen. Over een Ramblas waar nu van alles te koop was. Het rook er een beetje naar vrijheid. Ik was voor de eerste keer in Spanje. Barcelona kende ik alleen maar uit de literatuur. Het kan zijn dat de eerste indrukken de mooiste zijn. Maar het was Bert die deze indrukken voor een deel bepaalde.

Lopen, lopen, lopen - de hele dag lang. Naar het Miro-museum. Naar het Picasso-museum. Naar de haven, het station. Bert wees mij de hotelletjes waar hij eerder had gelogeerd. Hij krijgt gemakkelijk contact met mensen. In Barcelona merkte ik dat weer eens in de kleine drankzaakjes. Hij was er zo aan de praat. Met wegwerkers over cultuur. Geen gelul, heel gewoon, zonder moeite. Zoals steeds, ook waneer hij vroeg wat ik wilde drinken. ‘Maar cola krijg je niet van me, ik heb de mensen gezien die in de cola werken.’ Verduidelijken, uitleggen, je op dingen opmerkzaam maken. De bouwprincipes van Gaudi en het verhaal over de dood van de architect onder een tram. Kwestie van een nieuwe trambestuurder die niet wist dat Gaudi altijd op straat liep te lezen.

Op het kantoor van de Catalaanse kunststichting spraken we over onze plannen voor een Catalaans vertaalproject. Om te horen dat er drie Catalaanse talen bestaan.

Dan de kwestie van de dichters en hun werk: Salvador Espriu, Père Quart. Aan de andere kant van de tafel wordt gezegd dat dat niet mogelijk is. Ze zijn allebei te ziek- en moe en oud. Dat hadden we al gedacht.

Nieuwe vragen en suggesties. Aan het einde van de reis blijkt dat het toch wel weer zal lukken met het vertaalproject. Net als vorig jaar zal Bert het leiden, dat staat vast.

Bert is, dacht ik, in 1973 aan Poetry begonnen mee te werken. Toen ook meteen helemaal. Als hij naar Amsterdam wilde bellen draaide hij eerst nul tien. Poetry noemde hij de mooiste betaalde vakantie van zijn leven. Een tevreden mens, dacht ik toen. Maar ook een kritisch mens. Toen we op dat festival naar de resultaten van het Keltische vertaalproject stonden te luisteren signaleerde hij daarin tendenzen die aan ‘Blut en Boden’ deden herinneren, wat aan meer vormen van nationalisme niet

vreemd is. Die gedachte zal best bij meer mensen zijn opgekomen, maar het is Bert die zaken als deze uitspreekt en er ook een snelle analyse van kan geven.

Het was ook Bert die toen wij het op een keer nodig vonden om alle dichters op de waag in Oudewater te laten wegen, schreeuwend van de bascule sprong: ‘Vijfentachtig kilo - gauw een pils!’ In het café kwam hij bij van de schrik.

En dan waren er de moeilijke gesprekken waar hij werd bijgehaald. Een keer wilde de Russische dissidente dichter Alexander Galitsj, vanuit Poetry een propaganda-uitzending maken voor de zender Freies Europa. Het moest een politiek verhaal worden. Bert en ik hebben uren met Galitsj zitten praten om hem ervan te overtuigen dat op Poetry aan alle dichters gelegenheid werd geboden te zeggen wat zij te zeggen hadden, maar dat wij niet konden meewerken aan een stuk politieke propaganda. Galitsj was heel verdrietig. Hij is de volgende dag vertrokken. Het speet ons echt dat wij hem niet konden helpen, maar wij hebben altijd willen vermijden van het festival een politiek instituut te maken. Alleen maar om alle deelnemers er volledig vrij te laten zijn. Daarom mocht in datzelfde jaar een Indonesische dichter niet meedoen, omdat hij in de plaats van een ander was gestuurd. Een jaar later hebben wij hem wel uitgenodigd. Toen was hij onze gast. Zo ingewikkeld zit dat soms en daar word je dan ook wel eens op aangekeken, maar dat heb je ervan als je alleen maar een onafhankelijk festival wilt hebben. Bert heeft daar altijd aan meegewerkt. Verleden jaar, begin december, hebben Adriaan van der Staay en ik Galitsj nog een keer ontmoet, in

Venetië. We waren blij hem weer te zien. Heel kort daarna is hij in Parijs plotseling overleden. Bert is steeds heel erg bij de gevangenschap van Breyten Breytenbach betrokken geweest. Breyten die zo duidelijk bij Poetry hoort. We houden veel van hem. Bert ook. Hij was het die verleden jaar zijn leestijd op Poetry National besteedde aan een *brief aan Vorster*. Omdat hij dat nodig vond. Zoals hij het ook nodig vond dat er geld kwam voor de reis van een Nederlandse waarnemer bij Breytens tweede proces in Pretoria. Zoals het ook geen toeval was dat met een gedicht van Bert het Pretoriaplein in Amsterdam werd omgedoopt in het Steve Bikoplein.

Hij is een man die nooit gebrek heeft aan ideeën en initiatieven. Het zonneproject in 1975 was zijn idee. De zon heeft in Rotterdam nog nooit zo hard geschenen als in die dagen. Behalve natuurlijk op het moment dat hij moest schijnen, aan het slot van het festival. Toen regende het dat het goot. Door Gust Romijn was alles voorbereid om de allereerste zonnestraal die nacht met spiegels op te vangen. Afrikaanse musici hadden tot diep in de nacht geprobeerd de zon op te roepen. Er dansten meisjes op het Schouwburgplein. Een musicus stond er te fluiten. Niets hielp. Het kon ook niet, want Bert was op dat moment al onderweg naar Finland, naar een ander festival. Naar verluidt kon het daar toen geen nacht worden.

In Rotterdam deed Bert steeds mee aan de projecten van anderen. Soms moest hij ze ook leiden. Maar er zijn ook andere manieren waarop hij en zijn vrouw Thea aan poetry meewerken. De laatste jaren is het gebruik dat zij een dag of wat voor het begin van het festival naar Rotterdam komen om er bij van alles te helpen wat met de organisatie te maken heeft. Gewoon werk dat hard nodig is. Wanneer ze daar druk mee bezig zijn komen de nieuwe plannen. Soms gaat er meteen een door, zoals dit jaar een soort voorpremière van het festival in het Park in Rotterdam, vooral voor gastarbeiders. Er moet nog over worden gepraat, maar in ieder geval zal Thea de presentatie doen in verschillende talen. Ze moet ook maar meteen wat teksten inspreken voor de geluidswagen. En onderweg daarheen kan ze meteen affiches ophangen voor gastarbeiders in hun talen. Het resultaat is toch dat er die zondag veel meer dan duizend mensen in het park een programma van muziek, dans, zang en poëzie meemaakten en daarvoor urenlang in het gras bleven zitten.

Zo wordt een festival gemaakt, met veel vrijwilligers, soms onder grote spanning, vaak met veel plezier. Bert en Thea Schierbeek spelen er een rol in, Cees Buddingh' doet hetzelfde, Geertjan Lubberhuizen en Remco Campert moeten er vanaf zondag tegenaan. Gust Romijn en zijn mensen zijn dan allang bezig. Over en weer wordt gezegd dat dit het laatste jaar is. Je hoort dat Cees net Geertjan heeft ontslagen en hem meteen weer heeft aangenomen. Er worden problemen opgelost en nieuwe gevonden. De ene dichter loopt de kamer in en de ander er weer uit. Altijd is er iets te doen. Het zijn de dichters zelf, die een stuk van de organisatie bepalen. Bert en Thea horen bij de inventaris.

Wat valt er verder nog te zeggen in een verhaal over Bert zonder over zijn eigen echte werk te praten. Ik kijk er zelf wat vreemd tegenaan. In de loop der jaren is er natuurlijk iets meer gegroeid dan alleen maar een uitstekende samenwerking. Maar daarover valt weinig te zeggen. Het is goed zoals het is.

De relatie houdt niet op bij Poetry. Er zijn leesavonden in ‘de Lantaren’, bij ‘W. Pieterse in poëzie’, tijdens ‘Poëzie buiten’ in de Hoekschewaard. We waren ook met elkaar bij het nieuwe festival ‘BILT’, in West-Berlijn. Nederlandse dichters hebben

dat samen met Duitse collega's voor een deel zelfs opgezet. Bert was er van het begin af bij, vanaf de eerste voorbereidingen. Samen met Thea probeerde hij er ook nog wat te maken van een kindermiddag. Vanuit het principe: niet weglopen als het moeilijk gaat.

Wat Poetry betreft: Het kan goed zijn dat ik er te dicht bovenop zit en geen afstand kan nemen. Misschien ook dat het toch niet meer dan een windhandel is. Het zij zo. Ik weet dan alleen niet goed wat ik met al die andere zogenaamde zekerheden aan moet. Misschien is het daar ook wel mee als met een uitspraak van Bert: het leven is net echt. Hij kan er nog steeds bij lachen.

Mr Schierbeek and his 100 beautiful ladies

J.W. Holsbergen

of: wie goed werk heeft hoeft zich niet te schamen

met de parende nacht in de vingers

Bij wie ons lief is kunnen we schaterlachen en huilen en tieren en lallen. Dan valt de gewichtigheid weg en we kunnen ontdekken wat de wereld te bieden heeft. Want het zijn de gewichtigdoenerij, het fluisterend en devote spreken die iemand de lust tot het intellectuele spel ontnemen. Daarom moet er zo veel worden uitgepakt, uit de doeken gedaan en ontschorst worden en veel ballast overboord gegooid om te ervaren dat klassieke muziek niet saai, dat ballet geen kamergymnastiek hoeft te zijn, dat het niet nodig is een schilderij of een plastiek te begrijpen, dat litteratuur, poëzie en zelfs filosofie een spel zijn met spelregels, zij het niet zo star en streng als bij voetbal, dat vele miljoenen toch meespelen en niet lezen. 'De lezer is niet dom', zegt Schierbeek, 'Hij verdomt het.'

Dat is nog eens een nummer! Het zou vandaag niet alleen boeren en buitenlui maar eveneens en juist de stedeling en intellectuelen moeten aanspreken, in verwarring en in verrukking brengen, hapklare brokken voor Kousbroeken, Reves, Fenzen, Fontijnen, Hermansen, Komrijs en Pollen. Elk woord, Schierbeek zei het al, gaat zwanger van het misverstand en zeker hier het woord 'ladies'; het suggereert in de eerste plaats: generaalsweduwen, douarières, honderd freules, joffers, matrones, in elk geval dames van stand en welstand, gewicht en omvang; maat 48 zou een naaister denken.

De eerste verrassing. Er is hier geen sprake van dames, doch van meisjes, een totaal ander beeld. Taille, beenlengte, heup- en borstomvang én de gelaatsuitdrukking zetten bij ons mannen (en niet bij ons alleen) het sein op rood of op groen voor gevoelens die meer met bloed dan met gras hebben te maken.

De tweede verrassing komt pas later, na het analyseren van de verrukking zoveel verschillende vrouwen op het toneel gezien en beleefd te hebben waardoor er voor

tellen geen aandacht over bleef. Duizend zou ook kunnen. Het verstand corrigeert. In kleine, gehuurde gelegenheden, in feestzaaltjes schiet de Bühne tekort. Tweehonderd zou misschien kunnen. De werkelijkheid, getoetst aan het aantal paspoorten, de in een hotel te reserveren bedden, de zitplaatsen in het VW-busje, waarvoor Schierbeek moet zorgen, laat zeven inplaats van ‘hundred’ vrouwen zien. Zeven persoonlijkheden weliswaar, stuk voor stuk wezentjes die je, één keer gezien, nooit meer kunt vergeten. Zeven karakters, zeven eigen meningen, de opmerking ‘dat de jeugd tegenwoordig zo sterotiep denkt en reageert’ logenstraffend. Door het gebruik van spiegels met vindingrijkheid en verstand ontstaat de indruk alsof de gehele schepping in al haar bekoring present is. Zeven, een aantal gekozen naar de Zeven Hoofdzonden, waaronder ook de liefdadigheid behoort. Een veelvoud van het Droste-effekt of zoals Buddingh' eens schreef: ‘Schierbeek opent deuren die uitkomen op ruimten met deuren die uitkomen op...’ Volgens Stanislavski kun je een deur op vele honderden manieren openen, bijvoorbeeld uit nieuwsgierigheid naar wat er achter zit, omdat het benauwd is in de kamer, omdat je geliefde aan de andere kant staat of een vijand die je naar het leven staat.

De derde verrassing is de rol van Mr. Schierbeek himself tussen en naast al het vrouwelijk schoon. Hij bestaat het als een virtuoos niet alleen de fluit, de fagot, de hobo en het klavier te bespelen, maar ook de viool. De Zigeunerweisen van de Sarasate, Liebesleid van Kreisler met een volmaaktheid die Krebbers zal verbazen en de Kanariepolka speelt hij zonder bij de allerhoogste en flageolettonen te fluiten, zoals veel violisten altijd nog doen om het auditorium te verbazen en te belazeren want fluiten

is makkelijker dan strijken. En verder, gelijk een 'Universalkünstler' betaamt, geeft het goochelen en jongleren hem geen problemen; geen toer aan de trapeze is hem te moeilijk, geen dans te ingewikkeld, geen kunstje op het rijwiel hem te zwaar.

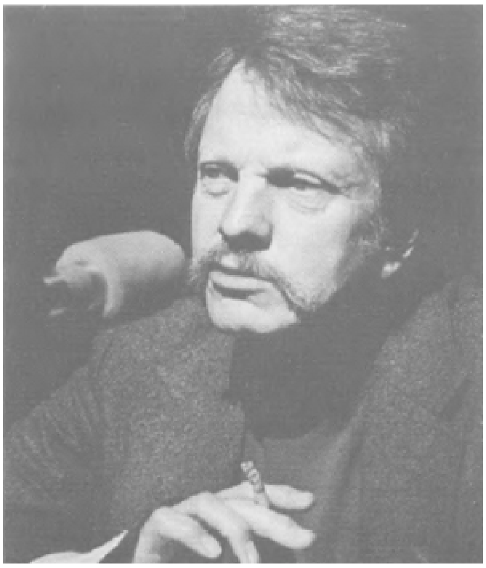
In hetzelfde nummer (dat veel meer in zich heeft dan de naam '...and his 100 beautiful ladies' doet verwachten) laat hij ons afdalen in grotten, waar het dier een mens heeft getekend, vol woorden, lang geleden uitgesproken en waar de witte vogel woont die soms op onze schouder komt zitten en de geheimtekens ineens ontcijfert en de tast aan onze vingers teruggeeft en waar waarschijnlijk Le sacre du printemps is ontstaan. 'Grottenzauber' noemde John Vandenbergh het eens, op een van de schaarse ogenblikken waarop zijn Engels hem in de steek liet en opnieuw verliefd werd. Tevens verbaast men zich. Hoe kan zulk een forse man Les petits riens van Mozart dansen of een pas de huit. Hoe kan een hoofd, rijk aan rimpels als een appel die grootmoeder tot mei bewaarde, hoe kan zo'n hoofd zo vol zitten van jonge spruiten, paradoxen, helderheid en humor, duizenden boeken die anderen nog altijd moeten lezen? Hoe is er plaats voor Meister Eckehart, Bergson, Sartre, Kierkegaard en Zen?

Alles goed en wel, zult u kunnen zeggen, dat is theater, variété, zelfs show en dat is wel het allerlaatste wat we van een schrijver of dichter kunnen verwachten. Trouwens veel collega's meenden Schierbeek te moeten waarschuwen. 'Je mag wel oppassen, kerel' met opgestoken vinger, 'Jouw proza, dat is eigenlijk poëzie. En dat kan natuurlijk niet!' Anderen weer, beweren in dit verband, dat het niet te pas komt zo nu en dan een sigaar op te steken. Een en ander toont al aan hoe moeilijk de critici, Buddingh' en enkele anderen uitgezonderd, het met Schierbeek hebben. Er is geen kruid tegen gewassen. De allerindividueelste expressie van de allercollectiefste emotie?

zij zeggen de kinderen zij zijn gek
zij zegt later het kind met zijn hand op de
    stenen en het grachtwater
zij weten niet wat zij doen
zij willen niet weten wat zij doen
zij willen doen en niet weten
want in het weten woont de kanibaal
  met het mes die de schedels licht[1)]

Dat staat in De derde persoon, een boek waarom of waardoor de dichter Fred Portegies Zwart op zaterdagavond 20 oktober 1956 een meisje heeft geslagen. Een voorbeeld dat geen navolging verdient en dat ook nooit gebeuren zal om het werk van Poll, die dan ook alle moeite doet Schierbeek te ontkennen, zoals de man die dinsdag geen dag vond en daarom maar de hele dag in bed bleef, terwijl de dinsdag gewoon doorging.

1) De derde persoon, de Bezige Bij, Amsterdam, eerste druk 1955.



J.W. Holsbergen foto: Peter Camping.

Er is vaak gepoogd een sleutel tot dit werk aan te reiken. Zoals je om het werk van een componist te willen waarderen of afwijzen, je toch in de eerste plaats naar zijn composities zal moeten luisteren, zoals je het werk van een schilder of beeldhouwer eerst zult moeten bekijken, zo zul je Schierbeek toch eerst moeten lezen en niet alleen de bladzijden omslaan en op de achterste pagina kijken hoe het afloopt en of ze mekaar krijgen. En wie dit land betreedt zal een portie vooroordelen, hoe zalig het ook is die te koesteren, van zich af moeten zetten. Nog één advies en dan is het welletjes: lees zo nu en dan iets hardop. Als het oeuvre je niet ligt is kritiek niets anders dan het rationeel maken van je afkeer, echte kritiek is pas mogelijk van een waardering uit. Alleen de bewonderaar is in wezen bevoegd of in staat een zo objectief mogelijke beoordeling te geven en te demonstreren waar de hoogtepunten en de dieptepunten liggen. Door het afwijzen van een 'genre', grendelt men tevens een deur af. Zoals mensen die na het uitkomen van een serie grammofoonplaten met de strijkkwartetten van Dvorak (die bijna niemand kende) zeggen: 'Wij houden niet van Dvorak', terwijl juist de discipline van het kwartet een componist op heel andere wegen, tot heel nieuwe inspiratie kan brengen: vergelijk Beethovens Ecossaise of Für Elise voor piano maar eens met zijn strijkkwartetten!

Kunt u zich ergerlijker mensen voorstellen dan zij die zeggen: 'Wij (die pluralis!) houden niet van... vul maar in... Peter Schat, Reinbert de Leeuw, Rudolf Escher enzovoort'.

Na dertig jaar is Schierbeek nog steeds een omstreden schrijver/dichter, tracht de Mafiosa in de letterkundige verslaggeving hem te negeren en vindt hij bewondering bij de jongste generatie.

De honden blaffen, de karavaan trekt voorbij. Wie goed werk heeft hoeft zich niet te schamen.

Bert op de Balearen
Jan Gerhard Toonder

Toen, twintig jaar geleden, was Hans v. P. in Ibiza altijd 's ochtends vroeg aan de haven als het wekelijkse schip ‘Jaime Primero’ uit Barcelona aankwam; hij hoopte elke keer weer op de aankomst van een Haagse oud-generaal of een oud-Indische oud-gezaghebber of, desnoods, zomaar jonge reizigsters die mogelijk blij zouden zijn met zijn verwelkoming. Hans stond dan fris gekleed en gladgeschoren tussen de nog slaperige kruiers en de handvol Ibizencs die reizende familieleden kwamen groeten, en hij keek verbaasd toen hij mij daar ook eens tussen zag staan. ‘Jij zo vroeg? Is er wat? Kom je iemand halen?’ vroeg hij. ‘Wie?’

‘Bert Schierbeek en Margreetje’, zei ik.

‘Bert wat? Wie is dat?’

‘Een jonge dichter.’

In het morgenlicht kon je op het aankomende schip een anonieme drom passagiers over de bakboordrailing zien hangen; nog niemand te herkennen. De Jaime stiet een laatste zwarte rooksliert uit (hij stookte bruinkool), liet zijn anker met geweld in de baai donderen zodat de meeuwen in een schrikvlucht opstoven, en zwenkte toen geruisloos om de ketting heen naar de kade toe. De drom ging ijlings over naar stuurboord en splitste zich in herkenbare personen.

‘Jan Gerhard!’ riep Bert. ‘Jan, kerel, wat heb je het er vanochtend weer mooi bijgelegd.’

‘Als dat een jonge dichter is,’ zei Hans, ‘dan wil ik wel eens een ouwe zien.’

Het was dan ook zo dat Bert al veertig was, en al die rimpels zaten toen al in zijn kop, en wat hij schreef werd nog geen dichten genoemd; maar ik had gelijk; hij was toen al dichter en hij was toen al jong, en hoe God daar ook op gemokerd heeft, dat is zo gebleven.

Feestdag, als altijd wanneer ze kwamen. En het wàs er allemaal mooi bijgelegd; de witte huizen rozig van de slaap opklimmend tegen de heuvel met het kathedraaltje als een uitroepteken ten top, zeilschepen langs de wal en nettenboetende vissers en de meeuwen, de zon, de blauwe baai, en Vicente die voor de Kiosco de stoeltjes en tafeltjes buiten zette: ‘Kom,’ zei Bert, terwijl hij breed-uit de loopplank af kwam, ‘als we nu eerst eens wat drinken tegen al dat zilt, dan kan het best een aardige dag worden.’

Van hun tijden daar weet ik alleen maar aardige dagen. Nu ja - het was er ook zonder hen wel goed; oud stadje, nog half-woest landschap, geen modern comfort, honderd jaar achterstand, de onbevangen eilanders, de kleine, tragikomische kolonie van buitenlanders, één keer per week een schip, geen vliegtuigen, zelfs nog geen vliegveld. Maar het bijzondere aan Bert en Margreetje was, dat ze ons door hun ogen lieten kijken en ons lieten delen in hun verwondering over dit alles. Behalve de verwondering was er trouwens ook een herkenning, alsof ze zoiets als dit altijd al gehoopt en nu gevonden hadden; noem het een thuiskomst. De herkenning was wederzijds.

Bert was (is misschien nog steeds) de enige vreemdeling die de taal kwam aanvliegen en die in rap dialect met deze analfabeten dialogen als gedichten bouwde; boeren onder elkaar, heel praktisch en zonder teveel godsvrees, maar wel met wijsbegeerte en een zin in het leven. Bert is later veel bereisder geworden, maar ik betwijfel of hij ooit zo thuis geweest is, ergens anders en in een andere tijd; en van de heel bereisde Margreetje weet ik het wel zeker - nooit zo als daar en toen.

Alle dagen feest; soms langs de bars en eethuisjes aan de haven of in de oude binnenstad; soms voor ons onvindbaar, samen naar een verlaten strand of de lege heuvels in; soms in de eigen tuin aan zee met zes of tien of twintig gasten - dikke Mila de wasvrouw en de Goede Antonio die staven ijs langs de huizen bracht (en ze bij hen allemaal liet smelten wegens de gezelligheid) en wat schrijvers en schilders en nietsnutten uit vier of vijf verschillende landen - een hapje, een drankje, een grol en een grap, en geen onvrolijk woord is er gevallen. In die eerste dagen van echte vakantie had dat niet direkt met literatuur te maken; indirekt wel, want er was geen waarneming of gesprek waar Bert niet een paar slagwoorden aan overhield die hij op gevonden vodjes krabbelde en die tenslotte vaak hun weg vonden naar zijn werk.

Later is hij er echt aan het schrijven gekomen, en dat begon toevallig, of niet toevallig maar onvoorzien. Een oude vriend loste hem onverwacht een heel oude, al bijna vergeten schuld af; geen groot bedrag, maar een leuk meevallertje. ‘Wat enig,’ zei Margreetje, ‘nu kan ik eindelijk een winterjas en een nieuwe stofzuiger kopen.’

‘Een winterjas heb je nooit gehad dus dat hoeft hou ook niet,’ zei Bert, ‘en het stof ligt me niet in de weg.’

‘Bert! Monster!’

‘Nee, ik had gedacht, ik dacht zo, we gaan een stukje grond kopen.’

Gronings boerenverstand.

Dat stukje grond werd gezocht op Formentera - vanuit Ibiza te zien als een streep aan de horizon; nog verder weg, een paar bewoners per vierkante kilometer, maagdelijk, leeg en zo stil dat het blaffen van een hond op zeven kilometer afstand te horen was. Er is daar gefietst en gesjouwd, de hellingen op en af langs zandwegen en paden en waar nodig dwars door bouwland of over ongerepte rotsbodem; ze leerden er alle mensen kennen, als eigen familie, en elke meter eiland, als een eigen tuin, en tenslotte waren er dan de haast voorbestemde vierhonderd vierkante meter, met wat kromme pijnbomen er op, aan de weg naar het strand maar niet te ver van Pepe's fonda en Mona's tienda - en met, bovenal, een onbegrensd vergezicht op land en zee (Ibiza klein gemaakt aan de einder).

Dus dat was het dan; stukje grond. Wij vroegen: ‘Wat ga je daar nu mee beginnen?’ Bert zei: ‘Dat moet je door de bank spelen,’ of: ‘Dat moet je groot zien,’ waarmee hij terecht vertrouwen in de toekomst uitsprak. Het volgende jaar kon al met de bouw van een huisje begonnen worden, en het jaar daarna werd dat betrokken.

Toen het huis er eenmaal stond werd er gewerkt. Bijvoorbeeld; alleen al de titel van ‘*Een broek voor een oktopus*’ ontleende Bert aan de taakomschrijving die de bouwer van zijn regenput bij zijn eigen huis hem gaf. Hij schreef er ‘*Het dier heeft een mens getekend*’ en ‘*Ezel mijn bewoner*’ en een aanzienlijk deel van ‘*Een groot dood dier*’; en zijn werkmethode was aangepast aan de omstandigheden.

Bijvoorbeeld: ik logeerde in de Fonda Pepe en kreeg er 's morgens vroeg een homp bruin brood met een likje margarine en een likje jam en een mok koffie met geitemelk; goed genoeg, met gratis zonneschijn en zeegezicht en ruisende stilte. Dan een wandeling door het duinlandschap; ‘goedendag’ zeggen tegen twee honden, twee zwarte vrouwtjes, een kind en een ezel, verder niets, een paar vogels misschien, en dan kwam Berts huisje in zicht. Bert stond terzijde van het terras te pompen; zwengeltje op schouderhoogte, tweehonderd, driehonderd zwengelingen per dag om water uit de kunstige regenput te brengen naar de tank op het dak, dan liepen alle kranen; Bert op de rug gezien, gedachteloos zwengelend en uitkijkend over akker, etang, zee, Ibiza; één hand voor de pomp, één hand om zich de kop te krabben, hemd uit zijn laaghangende broek. ‘Hola, Lamberto!’ In het omdraaien wisselde hij rechterhand voor linkerhand zonder een pompslag te missen: ‘Hola Juan! Ik dacht net, ik dacht; dit zou best eens een aardige dag kunnen worden en zou Jan Gerhard al ontbeten hebben?’

Het ontbijt was een aanleiding om anderhalf uur samen, vriendschappelijk leuterend, in de zon te zitten met vers brood en kaas en fruit en witte wijn; dan kwam de koffie en gelijk met de koffie ook de nieuwe pastoor. De vorige - die de zieken

van het eiland nog met duiveluitdrijvingen terzijde had gestaan - was eindelijk naar een oudepastoorshuisje gestuurd; de nieuwe was een mollige jongeman uit Pamplona, heel muzikaal en vroom, die voortreffelijk Castiliaans, Frans en Baskisch sprak, maar slechts een mondvol Catalaans en geen woord dialect. De enigen waarmee hij in zijn parochie spreken kon waren zijn beminde ongelovigen, Bert en Margreetje, en daarom kwam hij dan ook dagelijks even langs. Ja, hij lustte wel een kop koffie, en ja, hij wilde er wel een coñac bij. Hij had, zei hij, het aftandse kerkorgeltje eigenhandig gerestaureerd en speelde er nu veel Bach op, maar bij de slechtbezochte missen moest hij alles alleen doen; geen koster, geen koorknaap. En geen mens om mee te praten. ‘En,’ vroeg Bert, ‘versta je ze wel als ze hun zonden komen biechten?’ ‘Nee,’ zei de pastoor, ‘geen woord.’ ‘En wat doe je dan?’ ‘Ach,’ zei de pastoor, ‘de paar weesgegroetjes die ik hun dan opgeef kunnen nooit kwaad, en verder vergeef ik alles maar.’ ‘Dat is dan mooi geregeld,’ zei Bert, ‘en dat vindt de goede God ook best, anders had hij jou hier niet heen gestuurd.’ En ja; de pastoor lustte nog wel een kop koffie met een coñac er bij, en dat lustten ook de twee Zweedse bikinimeisjes die op weg naar het strand even aanwipten, en de slungelige jonge Amerikaan (een dichter waarschijnlijk) die over het muurtje kwam klimmen, en de rijpe Nederlandse dame op doorreis die iemand kende die iemand kende die Bert wel kende. Margreetje liep af en aan: ‘God, wat gezellig weer,’ riep ze, en: ‘Zeg Bert, er zwemmen nog een paar flessen champagne in de put, wat denk je?’

‘Champan brut!’ riep Bert verheugd; maar dan zag je ineens al die denkrimpels dieper worden - dan dacht hij ècht, en zei ineens: ‘Wat zouden jullie er nou van zeggen als jullie eens allemaal naar het strand gingen - daar staat ook een heel goeie tent waar ze champan hebben, en dan ga ik intussen een beetje werken.’

En terwijl wij dan vrolijk in de zon over de landweg naar Capet aan de kleine baai gingen

(pastoor terug naar de kerk), zat Bert tot aan de avond in zijn koele kamer en typte langzaam, aarzelend, prevelend, en met Margreetje ergens onhoorbaar in de achtergrond; want als hij dan zoiets geschreven heeft, bijvoorbeeld: **'één lied voor ochtend vroeg / omdat de ochtend begint en de mens niet / één voor de middag laat / omdat de middag voorbij gaat en de mens niet / één voor de vroege nanacht / waarin het dier leeft en vorm heeft',** dan moet hij dat onmiddellijk hardop kunnen zeggen tegen iemand die oren heeft om te horen. (Vandaar, later in '*De deur*', dit: **'weet je / wat nu zo zonde is / dat ik dit op schrijf / zonder jou'.** Vandaar, vrienden, nog weer later, dat wij verheugd zijn, met innigheid; Bert werkt weer, hard, goed.)

En dan was er van tijd tot tijd, heel jammer steeds, een afscheid aan de kade van Ibiza waar het oude, witte schip roet braakte tegen de zonsondergang, en dan talloze wegbrengers; het leken wel honderden; de Kiosco en de Estrella en de Domino en de Portico liepen leeg. Dan werd er gepraat, gelachen, gezwaaid, geroepen, geschreeuwd terwijl dat schip van Sinterklaas (zoals Bert het noemde) over de baai naar de vuurtoren en de avond toe schoof, en daarna ging het dan een stuk stiller worden op de eilanden. En op een keer had Hans een echte kolonel uit te wuiven en maakte dat mee en zei: 'Wat een *leven* voor zo'n jonge dichter.' Die Hans kon het soms zo aardig zeggen.

Bert op de Balearen.

78 . VI . 28
voor bert
schier-
beek
van

Bert Schierbeek & *Zuid-Afrika*
Anthony Akerman

> Nee, ik ben nooit in Zuid-Afrika geweest.
> U zou mij niet toelaten.
> Ik ben ongewenst.
> Dat wens ik ook.
> U heeft mij apart gezet.

'Doe het licht maar uit, dan ben ik ook zwart!' Op het eerste gezicht mag dit als een subtiele grap klinken - en het werd ook met een knipoog en met een glimlach om de mondhoeken gezegd - maar het was Bert Schierbeeks manier om zijn stellingname tegenover Zuid-Afrika mee uit te drukken. Niet dat er ooit een reden is geweest om daaraan te twijfelen: ik heb Bert Schierbeek ontmoet door de Anti-apartheid Beweging Nederland.

Welke rol Bert Schierbeek ook speelt in de wereld van de Nederlandse literatuur, het is niet erg waarschijnlijk dat dat (in de eerste plaats) de rol van de politiek geëngageerde schrijver is.

'Nou, ik vond hem ontzettend moeilijk', was het commentaar van iemand die mij bekende dat hij als teenager eens in één van Berts boeken gedoken was. Anderen beschouwen hem als een soort guru - mogelijk omdat Zen en 'surreële' beelden in zwang waren in de jaren zestig.

'Nooit iets van hem gelezen hoor, maar het lijkt mij een geweldige man!'

'Politiek? Nou eigenlijk lijkt het mij een soort anarchist.'

Anarchist? Ik denk van niet. Zeker, zijn werk vertoont geen spoor van sociaal-realisme, en zelfs zijn meer uitgesproken politieke stukken verraden een sterk persoonlijke stijl en wijze van uitdrukken. Hij is niet het soort dichter dat urenlang uitweidt over politieke theorieën, maar hij krijgt dingen gedaan. En wat hij doet, doet hij met veel energie en hartstocht. En met liefde en medeleven. En met woede, vooral met woede; een woede opgewekt door de stompzinnigheid, de arrogantie en het geweld van de blanke racisten in Zuid-Afrika.

> Wie bedenken dat?
> Bloedverwanten van mij?
> Dezelfde blanke mannen, die de zwarte arbeiders
> na het werk tot in de kont kijken,
> of ze niet een van Uw diamanten apart hebben gezet?

In 1975 nam Bert Schierbeek deel aan een manifestatie voor Zuid-Afrikaanse politieke gevangenen. Hij trad op als 'bemiddelaar' tussen het publiek in de Amsterdamse Koopmansbeurs en het Zuid-Afrikaanse dichterscollectief, *Mayibuye.* Hij gaf vertalingen van een aantal van de teksten, maar las ook iets dat hij in 1952 had geschreven:

> de jongens lachen de blanken uit de zwarte negerjongetjes
> zij steken de tong uit in de film
> zure mannen komen en gaan
> zij horen niet de tamtam der woelige revoluties de drum der

voeten en de sprong van het hoofd uit de kroese haren en
zien niet de vlam in de ogen broeien der wraak en het
tellen in de harten der velen die zwart zijn en de weinigen
wit en niet de witte tanden nemen zij waar die nog als
onverwoestbare muren de weg naar binnen bewaken en voeden
zij horen niet de grote revolutie die waakt en zal opspringen
uit de rode bedden die deze zwarte huiden het onbetwistbaar
huis zijn

Deze woorden (uit *De andere namen*) weerklinken in de film, *Brief aan Vorster*[*], die Bert Schierbeek 25 jaar later maakte met Roeland Kerbosch:

* *De film 'Brief aan Vorster' is in juli 1978 op het Cork Film Festival onderscheiden.*

Bert Schierbeek leest het gedicht 'Steve Biko' ter gelegenheid van de naamwijziging van het Pretoriusplein in het Steve Biko-plein.
Amsterdam, 21 aug. 1978 / Foto: A. Akerman.
Alle citaten zijn uit de ongepubliceerde filmtekst: 'Brief aan Vorster'. (Uitgezonderd het citaat uit: 'De andere namen')

U onderkent de tekenen niet.
U hoort niet de stampdans, die het bloed doet koken.
Uw arrogantie maakt U doof en blind en dom.
Het bloed dat U onder de nagels wegzuigt,
Het bloed dat kookt,
U ziet het niet.
U ziet niet dat het kookt, gestalte krijgt,
en geest,
en wil.

Deze waarschuwing, gericht aan het adres van Vorster, wordt door Bert Schierbeek persoonlijk op de soundtrack uitgesproken. Het is een onder controle gebrachte woede; een woede die een vorm en een richting heeft aangenomen. Deze woede vindt z'n oorsprong in liefde, niet in haat: de enige haat die bestaat, is een haat voor een systeem van door de staat georganiseerde diefstal en moord, voor een samenleving (4 miljoen blanken) die het 'U zult niet liefhebben' heeft bijgezet in de statuten van wat zij, met heidense vroomheid, de immoraliteitswet heeft durven noemen. Bert Schierbeek en ik hebben samen een toneelstuk vertaald - *Verklaringen na een arrestatie onder de immoraliteitswet*; het stuk toont hoe Zuid-Afrika mensen van verschillende huidskleur die elkaar durven liefhebben vernietigt.

Uw voorbeelden ken ik, te goed,
Te kort geleden nog.
Een ras apart zetten.
En dat op wetten.

Met deze zelfde woede las Bert Schierbeek op elke avond van Poetry International 1977 een deel van zijn *Brief aan Vorster* voor om geld bijeen te brengen voor de verdediging van Breyten Breytenbach, die toen voor de tweede keer in Zuid-Afrika

terecht stond. En met deze zelfde woede schreef hij onlangs een gedicht voor Steve Biko, een jonge zwarte Zuid-Afrikaan die in de gevangenis door de Veiligheidspolitie werd vermoord. Het gedicht *Steve Biko* is een bittere ironische aanval op Biko's schijnheilige moordenaars, een gedicht van simpele, sterke beelden en getuigend van een diep gevoel van mededogen.

De reden waarom ik gevraàgd werd iets te schrijven over Bert Schierbeek en Zuid-Afrika, was dat er zo weinig bekend schijnt te zijn over dit aspect van zijn werk. WAAROM? In de laatste drie jaar heeft hij een aanzienlijke hoeveelheid werk afgeleverd dat direct gericht was tegen het regime in Zuid-Afrika. (Hij heeft, o.a., twee van Athol Fugards toneelstukken vertaald en de film met Roeland Kerbosch gemaakt.)

De film *Brief aan Vorster* is misschien wel zijn beste artistieke prestatie op dit gebied. Visuele beelden en woorden gaan hand in hand in deze uitmuntende politieke film, MAAR DE FILM IS IN NEDERLAND NOG NOOIT AAN HET PUBLIEK VERTOOND! De Engelse versie van de film heeft diepe indruk gemaakt in het buitenland, waar hij bekroond werd op zowel de 20th International Film & Television Festival in New York als op het festival van de Maagdeneilanden. Sedert de persvoorstelling in Amsterdam in februari 1977, hangt er een samenzwering van stilzwijgen rond de film. Destijds toonde de VARA enige interesse en ik heb vernomen dat de film zelfs in hun planning was opgenomen, maar op het laatste moment werd er voorrang gegeven aan een voetbalwedstrijd. Je vraagt je af of de laatste gebeurtenis als actueler beschouwd werd! In een nogal geringschattende notitie in Vrij Nederland, werd Bert Schierbeeks inspanning ten gunste van Breyten Breytenbach tijdens Poetry International 1977 als onbetekenend afgedaan. Je vraagt je af of er bedoeld werd: hou de politiek buiten de poëzie. Dit jaar werd er tijdens Poetry International meegedeeld dat minstens 35 van de dichters die vanaf het begin aan het festival hebben meegedaan, gevangen gezeten hebben (of nog zitten) of op een of andere manier in hun vrijheid beperkt worden. Bert Schierbeeks werk tegen de apartheid bewijst eer aan deze mensen en een dienst aan het Zuid-Afrikaanse volk: zij geloven allemaal in de macht van het woord. En het Zuid-Afrikaanse volk weet dat Vorster het vrije woord vreest. En als je Bert Schierbeek ziet, samen met de *Mayibuye-dichters*, een gebalde vuist heffend en de kreet *Amandla Ngawethu* (De macht aan het volk) slakend, dan herken je een vriend en medestrijder in hem; een vriend en medestrijder voor meer dan 23 miljoen Zuid-Afrikanen.

Steve Biko
Bert Schierbeek

jij bent dood
je woorden
(vrede ingebed)
liggen in het gat
van je geopende mond

een spiegel
een achterkant
zonder echo

eindelijk in het thuisland
van iedereen

de bevroren hand
van de gesneuvelde

steekt uit boven het
kapitale slagveld

daarboven laten ze vliegers op
met het touw waaraan je niet hing

een betrekking
tussen vorm en wind
in het licht van niets

je werd niet doodgeslagen
vermoord door niemand
de laarzen die je trapten
daarin stonden de benen
van niemand

als 't heel even regent
in de woestijn
bloeit de roos verder
in de ogen van niemand

je viel van zelf om
in de ogen van niemand

uit het raam gevallen
je gesneden aan glas
laten ze vliegers op
touw slijt niet gauw
in de ogen van niemand

als de jeep passeert
voor dovemans oren
kraait er geen haan

je werd geheel uit
de doeken gedaan
gebonden en verder niets

staat het woord stil
in de spiegel van je
geopende mond

Bert Buitengaats
Joost de Wit

De grote populariteit die Bert Schierbeek als persoon binnen ons taalgebied geniet, strekt zich ook uit buiten onze grenzen. Zo kwam ik dan ook, vele jaren geleden via ‘mijn’ Stichting tot Bevordering van de Vertaling van Nederlands Letterkundig Werk, met deze vloeiend zeven talen sprekende wereldreiziger in contact, een ontmoeting die leidde tot vele kleurrijke uren samen, hier en elders.

Zoals bij voorbeeld bij het voorbereiden van een bepaald onderdeel van Poetry International, wanneer wij 's avonds bij hem thuis, na één van de fameuze schotels van zijn vrouw Thea, met door vaderlands gedestilleerd en goede wijnen lichtelijk verhitte koppen op het laatste moment nog trachtten literair Europa aan de telefoon te krijgen teneinde de toch al zo zwaar beproefde Martin Mooy van dat gedeelte van zijn festival te ontlasten.

Bij andere gelegenheden bespraken wij vergaande plannen met betrekking tot het onderwijzen van de Nederlandse letteren aan buitenlandse universiteiten, met name die in de Verenigde Staten. Zoals bijvoorbeeld die in Minneapolis, Minnesota, waar door Esteban Lopez een paar jaar geleden het instituut ‘writer in residence’ gecreëerd was. Dit seizoen, tien maanden achtereen, toch wel wat lang vond Bert. Die best wel wilde. En Thea ook wel. Maar ja, juist in dit seizoen werd hij zestig en om er nou helemaal niet te zijn... Tja, niet dat het belangrijk was hoor, en vieren is nou ook weer onzin, maar net dán weg... Grappig dat ik, kort daarna, op een van mijn reizen door Amerika, een paar andere, oude, goede vrienden van de Schierbeeks leerde kennen, in Minneapolis, Johan van der Keuken en zijn vrouw Nosh. Die me vertelden hoe ze samen met Bert hadden gefilmd, indertijd, toen Johan zijn film *White Castle* maakte, het Europese gedeelte ervan. En dat het daardoor was dat deze film misschien wel zijn beste geworden was, tot nu toe. Bert Spaans en Catalaans sprekend alsof hij er geboren was, dag en nacht in de weer om iedereen zó te krijgen als Johan ze hebben moest. Johan kreeg alleen Bert niet altijd zoals hij hebben moest, omdat Bert de werking van een camera nog niet helemaal begreep, toen, zodat hij, bij die scène van die boer met dat schaap dat hij achter op zijn bromfiets gebonden had, maar met die microfoon achter die rijdende bromfiets bleef aanhollen, zonder zich te realiseren dat hij daardoor voortdurend in het beeld kwam.

Lange ingewikkelde telefoongesprekken voerden we, soms over grote afstanden, over de totstandkoming van zijn onlangs verschenen boek *Shapes of the Voice*, een driehonderd pagina's tellende bloemlezing uit zijn volledige werk, in voortreffelijk Engels vertaald door Charles McGeehan. Charles, ons aller vriend, ons aller kopzorg. Evenbeeld van Frank Zappa, die al lang geleden besloten had dat het Amerikaanse leger in Duitsland niet zijn favoriete verblijfplaats was, zich via een huwelijk met Bert's zuster een tijdlang familielid noemen kon en zich vanwege deze zaken ‘tijdelijk’ in de Nederlanden vestigde en kort daarna zich een beroep koos: Schierbeek-vertaler in het Engels. Aangezien Charles niet beseft dat dit een wat wankel beroep is (al was het maar omdat de Engelstalige uitgeverij ook nog wel eens wat anders uitgeven wil), hij al spoedig bleek een van de meest gewetensvolle en serieuze en getalenteerde

vertalers te zijn die men zich maar kan wensen, een artiest, in de ware zin des woords, met een eigen uitgesproken mening en met niet al te veel realiteitszin, wilde de samenwerking met anderen die bij deze vertaling betrokken waren soms niet altijd vlotten en zijn de onderhandelingen die uiteindelijk tot het groene licht voor de Amerikaanse drukker moesten leiden soms wat gecompliceerd en tijdrovend geweest. Ik herinner mij soms zeer langdurige ‘spirituele’ gesprekken aan weerszijden van de oceaan, in Amsterdam, thuis en bij mij op kantoor en soms telefonisch, Bert dan vanuit het café van Juan op Formentera, de enige plek waar hij daar meestal telefonisch te bereiken was. (Het boek is overigens in enkele Nederlandse boekhandels voor fl. 25,-- verkrijgbaar of anders te bestellen. De uitgever: Twayne in Boston).

Groot plezier hadden we enige jaren geleden in Knokke, op het poëziefestival, waar ik met de Belgische organisatoren een Nederlandse avond had voorbereid. Ondanks het feit dat de Nederlanders het grootste gedeelte van de dag gezamenlijk met elkaar optrokken, vaak in het gezelschap van een aantal buitenlanders als bijvoorbeeld Ben Carmi of Vasko Popa, viel 's avonds het gezelschap wat uiteen, vanwege de diverse parties op verschillende plaatsen of omdat mensen op tijd naar bed wilden, ingewikkelde gesprekken opzetten of liever alle Belgische biersoorten wilden uitproberen; Bert echter speelde klaar bij vrijwel iedere manifestatie aanwezig te zijn.

Momenten die me bijbleven zijn de keren dat bijvoorbeeld Gerrit Kouwenaar en ik (Gerrit, die bij het opkomen van de zon over de bladstille zee, met zijn rug in het kussen op het bed van zijn hotelkamer gezeten, stijlvol en gesoigneerd als altijd, een vouw in zijn pijamabroek, het fameuze laatste glas op het nachtkastje en een sigaret in de hand, uit zijn nieuwste, nog ongepubliceerd werk voorlas) bij het ochtendgloren wat onzeker onze weg naar het hotel trachtten terug te vinden en er dan onveranderlijk, op de enige plek waar nog licht brandde in het haast surrealistische naseizoen-Knokke een raam werd opengeworpen, zodat rook, stemrumoer en muziek uit de dancing naar buiten golfden, en het verhitte hoofd van Bert zich vertoonde dat een luid 'olé' door de nachtelijke stilte deed daveren om zich dan weer schielijk terug te trekken teneinde vooral niets te missen van wat er binnen allemaal gebeurde.

Ook herinner ik me de keer dat aan het einde van een zeer vervelende en langdurige party, waarbij iedereen echter wel zorgvuldig natgehouden werd, Bert door een Vlaams dichter benaderd werd met het verzoek voor een speciale gelegenheid een gedicht over 'de zee' te schrijven. Bert keek hem even aan, wierp zijn armen in de lucht en riep 'Oi, maar ik BEN toch de zee!'. De Vlaamse dichter ging niet begrijpend af. Diezelfde avond nog schreef Bert, veel later overigens, een prachtige, pagina's lange opdracht in zijn boek *De grote dorst* voor het schattige dienstertje van het café en mij samen (voor Pauline en Joost), er heilig van overtuigd dat we bij elkaar hoorden want we waren toch ALLEBEI aardig... Ik hoop dat ze dat exemplaar nog heeft.

De laatste keer dat we elkaar, buitenlands, troffen was op de International Writers Reunion in Lahti, Finland 1975, die altijd in de derde week van juni, eens in de twee jaar, plaatsvindt.

Gezien het feit dat wij met onze vrouwen waren en de reiskosten naar Finland nogal hoog, hadden wij speciale vliegtickets gekocht die ons verplichtten een dag langer in Finland te blijven dan het festival duurde, maar daardoor goedkoper waren. Dit kon moeilijk een bezwaar zijn, volgens ons, midzomernacht in het land van de tienduizend meren moest toch iets bijzonders zijn om mee te maken. Dat bleek het ook te zijn.

We waren door verschillende Finnen uitgenodigd die midzomernacht bij hen te komen vieren maar we hadden besloten dit af te slaan. Een week Poetry International in Rotterdam en direct daarop aansluitend een week International Writers Reunion in Finland betekende, genoeg vermoeienis, door geestrijk vocht overgoten nachtelijke discussies en slaaptekort tijdens de witte nachten van de Finse zomer. Wij zouden rustig, met zijn viertjes en met de Spaanse schrijver, inmiddels vriend, Luis Goytisolo, een glaasje drinken, een hapje eten en de nacht insudderen, zonder al het internationale geroezemoes om ons heen.

We zaten op het dakterras van het idyllische, door bossen omgeven, aan een meertje gelegen, oude houten hotelletje, in het gehele nacht durende schemerlicht, de resten van onze respectievelijke 'kamerflessen' op te drinken, muggen vangend, babbelend en filosoferend over het bestaan, intussen kijkend naar de mensen die naar het barretje en het caféterras aan de andere kant van het gebouw kwamen om daar hun avond te vieren. Rond middernacht waren onze resten op en onze dorsten gegroeid en eensgezind besloten wij naar beneden te gaan en ons bij de feestvierenden en de

bartender te voegen. Beneden aangekomen werden we opgevangen door een hevig verontrust dienstertje, dat we in de loop van de week al hadden leren kennen, een Amerikaanse die Fins studeerde en hier werkte om wat bij te verdienen en dat ons vroeg ‘What the hell - wij wel dachten hier beneden te komen doen’. Ze bleek begrip te hebben voor onze dorstgevoelens maar legde ons dwingend uit dat men die als ignorante buitenlander nooit leste tijdens midzomernacht, tussen de Finnen op het platteland. Intussen voerde ze ons, zonder enige verdere discussie toe te laten, naar een klein blauwbehangen kamertje, aan de achterkant van het hotel, wees ons op een bedieningsbelletje, beloofde ons een en ander te drinken te zullen brengen en deed de deur achter zich op slot. Daar zaten we dan, in de vergaderruimte van de plaatselijke Rotary, opgesloten tijdens een prachtige zomernacht, terwijl het feest woedde. Woedde, want terwijl wij, ons regelmatig van de servicebel bedienend, van de nood een deugd maakten, door, snikkend van het lachen, met Luis als voorzitter en Bert als opponent een speciale vergadering van de Rotary club hielden, nam buiten de hevigheid van het feest duidelijk toe. Na enige tijd klonken geluiden die leken op man-tegen-mangevechten, verkrachtingen, slemppartijen zoals die in vroegere tijden moeten hebben plaatsgehad, een vervaarlijke gegrom, kortom een oeroud ritueel feest waarvan wij op den duur begrepen dat dat niet voor ons was bestemd. Hier werd een acht maanden lange winter uitgebannen, een eeuwenlang gevoel van isolement weggeschreeuwd, hier waren krachten aan de gang waar wij geen weet van hadden.

Lichtelijk ontnuchterd gingen wij voor de uurtjes die ons nog restten naar bed, kusten Luis ten afscheid en namen de volgende dag de bus naar Helsinki die ons afleverde bij het vliegtuig dat ons weer naar Nederland brengen zou.

Het distributiekantoor voor taal en typografie van K. Schippers
Johan Diepstraten

> *'Waarom ben je vrijdag naar Haarlem gegaan?'*
> *Dan zeg ik: 'Waarom wil je dat weten?'*
> *Dat levert totale verwarring op.*
> *'Ja, nou, waarom...?'*
> *'Ja, waarom wil je dat nou weten?'*
> *'Tja, dat weet ik niet'.*
> *'Dus je vraagt iets, maar niet omdat je het wil weten. Waarom dan wel?'*
>
> *Waarschijnlijk uit een soort mondgymnastiek.*
> *Ga maar na wat je hoort overdag. Alles. Ja, nou God, misschien omdat ze wezenlijk geïnteresseerd zijn in elkaar. O ja, 't is triest.*
> K. Schippers

In de roman *Bewijsmateriaal* van K. Schippers heeft de hoofdpersoon de idee ontwikkeld van een taalbank. De mensen in het land zouden beter over hun taalgebruik nadenken als aan hen per maand een nauw omschreven aantal woorden zou worden toegewezen. Het principe is heel eenvoudig: afhankelijk van opleiding, kennis, beroep, kleurgevoel en staatsbelang wijst de bank aan iedereen een hoeveelheid woorden toe. De oude vakgeleerden kunnen bijspringen, want zij weten best hoeveel woorden bijvoorbeeld een timmerman nodig heeft. In dat systeem bestaan bonnen voor werktaal en andere coupons voor woorden die niet met de werkzaamheden in verband staan. Het Distributiekantoor voor Taal en Typografie legt zwijgverboden op aan spilzieke praters. Er zijn natuurlijk woord verzamelaars: liefhebbers kunnen het alleenrecht voor een bepaald woord verwerven, woorden kunnen worden gekocht, maar ook geveild. In *De waarheid als De koe* (1963) beweerde Schippers dat mensen alsmaar praten, niet om iets te zeggen, maar om alleen maar de tijd te vullen. Vijftien jaar later heeft hij de taalbank uitgevonden als remedie tegen het eindeloze gekwek: '*Iedereen zou dieper zwijgen, de stilte zou eindelijk zinvol zijn'* (*Bewijsmateriaal*, p. 42)

Bewijsmateriaal - volgens het omslag een ideeënroman - speelt zich af in een onbekend land waar vrede en welvaart heersen. De hoofdpersoon manoeuvreerde zich in een uitzonderlijke positie door zich ooit eens af te vragen: *'Weegt een papier met een potloodstreep erop zwaarder dan een blanco papier?'* Als dit soort ideeën bij de mensen zou gaan leven, kon dat het vlekkeloos lopende produktieproces ernstig verstoren. Een teveel aan verbeelding zou het volk onrustig kunnen maken. De hoofdpersoon krijgt opdracht verder over dit soort onzinnigheden na te denken en te onderzoeken of deze gedachten al bij andere mensen leven. De onderzoeker moest waken over de grenzen van het nut door voorwerpen en hun onderlinge verhoudingen te bestuderen. Immers: '*wie de dingen los van hun omgeving ziet, kan zich in onze samenleving niet handhaven'*, (p. 48)

De gedachtenstroom van de hoofdpersoon in de roman komt overeen met wat Schippers deed in *Verplaatste tafels* (1969), *Sonatines door het open raam* (1972)

en *Een vis zwemt uit zijn taalgebied* (1976). Gedichten uit deze bundels komen in prozavorm terug of worden in *Bewijsmateriaal* aangevuld. *Rijtuigen uit de stad* uit *Een vis zwemt uit zijn taalgebied* (p. 14):

Voor de uitvinding
van het wiel

waren er geen verhalen
over het wiel

is voor het jubileumnummer van Tirade (200, p. 707) veranderd in:

'WIEL

Voor de uitvinding van het wiel bestonden er geen verhalen over het wiel',

en wordt in *Bewijsmateriaal* gecompleteerd tot: **'Is wiel een eeuwig woord? Het bestond niet voordat het wiel was uitgevonden'.** (p. 138) De grens tussen proza en poëzie is bij Schippers moeilijk te trekken, maar bovendien doet het er niets toe. Hij heeft zich nooit willen neerleggen bij de poëzie als *vorm*. 'Als ik nooit een gedicht voor me zou hebben gehad, was ik ook nooit op het idee gekomen om iets op te schrijven in die krankzinnige vorm. Ik heb het

altijd vreemd gevonden dat het er überhaupt was, het gedicht als vorm. Ik ben er nooit uitgekomen waarom je dat dan zomaar gebruikt, alsof er niets aan de hand is'. (De Nieuwe Linie, oktober 1976) Het gaat bij Schippers om de precisie waarmee hij ideeën uitdrukt en daarin is hij heel nauwgezet.

Het beste bewijs daarvan is te vinden in *Een avond in Amsterdam* (1971) dat tien gesprekken bevat van Schippers met Ben ten Holter. Wat Ten Holter doet vanaf het moment dat hij zijn bureau opruimt om naar huis te gaan totdat hij na een korte wandeling de sleutel thuis in het slot steekt wordt van seconde tot seconde bekeken. Dat gaat als volgt:

> *Schippers:* **'Zakdoek. Portefeuille. Papier- en zilvergeld als je een jasje aan hebt. Alleen zilvergeld bij een broek. Gewoon geld als je het hébt. Nog meer? Lucifers? Talismannetjes?'**
> *Ten Holter:* **'Nee, verder niets.'**
> *Schippers:* **'Maar je hebt toch wel eens van die pluisjes in je jaszakken? Stof dat zich ophoopt in hoeken en naden.'**
> *Ten Holter:* **'Ik rook niet. Dus geen restjes tabak van sigaretten, die het stof vast kunnen houden. Dat scheelt. Wel paardeharen.'**
> *Schippers:* 'Hoe?'
> *Ten Holter:* **'Dan voel ik ineens dat er ergens een paardehaar zit.'**
> *Schippers:* **'Steekt uit het jasje?'**
> *Ten Holter:* **'Steekt is teveel gezegd....' etc.**

Werkelijkheid

Schippers houdt zich bezig met de werkelijkheid, de perspectieven van waaruit de werkelijkheid bezien kan worden, het relativeren en het preciseren ervan. Meer nog dan dat: '*De werkelijkheid niet intensiveren, maar verijlen, wegmaken'*. (*Verplaatste tafels*, p. 96) In de gedichtenbundel *Een klok en profil* (1965) schrijft hij (p. 11):

> De werkelijkheid lijdt niet
> onder die observaties.
> Er zijn alleen maar
> verschillende gezichtspunten.

Het motto van die bundel is in dit verband veelzeggend: 'When a clock is seen from the side (in profile) it no longer tells the time'. (Marcel Duchamp). Wat Schippers doet is je leren op een andere manier te kijken door steeds de gezichtpunten te veranderen. Als je op een bepaald moment om je heen kijkt zie je van een situatie alleen datgene wat je verwacht of je selecteert wat voor jou van belang is. Die andere manier van waarnemen komt in zijn werk voortdurend terug. Taal is een middel om de werkelijkheid weer te geven en daarmee experimenteert Schippers naar hartelust. In *Bewijsmateriaal* gaat hij verder dan in zijn vroegere werk, alle registers van het absurde worden opengetrokken. Althans, het komt bij eerste lezing misschien absurdistisch over, maar de geformuleerde vragen en ideeën hebben toch veel met de alledaagse werkelijkheid te maken. In een interview met Philip Mechanicus (De

Tijd, 26 mei 1978) zei Schippers: ‘Eén keer heeft eens iemand gezegd: “Wat eet jij snel”. Ik weet natuurlijk niet meer wanneer dat was net zoals je niet meer weet wanneer je voor het eerst de kleur rood zag, dat zou je dan wel willen en wat je er toen over dacht, maar dat is niet meer te achterhalen. Misschien ben je daarna, omdat iemand is gaan zeggen: “Wat eet jij snel” gaan denken dat je snel at. Misschien at je helemaal niet zo snel, maar omdat een ander dat een keer beslist had ben je dat gaan doen. Ik geloof dat taal die invloed wel kan hebben. Ik ga ook wel eens expres nog sneller eten bij mensen die dat al weten, dan weten ze nog beter dat ik snel eet. Of expres heel langzaam maar dan merkt niemand dat’. In *Bewijsmateriaal* vraagt de hoofdpersoon zich herhaaldelijk af of de taal de werkelijkheid dicteert. Hij werkt samen met een voorwerpkundige die gebeurtenissen moet vertalen in tijd en die weer moet onderbrengen in werkwoorden. Zij heeft een taalboekje dat haar leidt: *‘Voor haar lag het in orde der dingen besloten, dat wat taal voorschrijft vanzelfsprekend wel op móét doemen’.*

Het levensprincipe van de enige nationale held van de gefingeerde staat is dat het tekort aan verbeelding de werkelijkheid in stand houdt. De hoofdpersoon van de roman, de onderzoeker van de werkelijkheid, moet zijn bevindingen in een rapport weergeven. Het wezen van de werkelijkheid denkt hij te vinden bij een professor in een *dode* taal, waar het zwijgen een belangrijk deel van de spraakkunst uitmaakt. Hier stuit de ontdekker op een vermakelijkhe paradox: *‘Door het leren van een geheime taal kon ik mijn ontdekkingen inleveren en tegelijkertijd verzwijgen’* (p. 132) Schippers blijft de lezer altijd één stap voor en bedenkt de wonderlijkste wendingen, zodat *Bewijsmateriaal* een spannend, maar ook een komisch boek is. De professor had een analyse gemaakt van de langst doorgestreepte tekst die in zijn taal bewaard was gebleven. Omdat schrappen een vak is krijgt de hoofdpersoon opdrachten om op een wit vel te oefenen met doorhalingen in zijn stijl. *‘Ik twijfelde er niet aan dat mijn rapport, mits doorgestreept, voor komende geslachten minstens zo krachtig zou zijn als de door de professor geparafraseerde dode rol. Maar het rapport metéén geschrapt inleveren? Dat kon misschien later. De dode taal was als dekmantel voldoende’*, (p. 160)

Circus

De essentie van *Bewijsmateriaal* is - denk ik - gelegen in de reis die de hoofdpersoon maakt met de professor en de man in het wit naar het noorden van het land, volgens de ouderen het ‘nimmer-nimmer-land’ dat nooit in kaart is gebracht. Niets is daar ooit benoemd, alles is doelloos aanwezig. (*Een vis zwemt uit zijn taalgebied*, p. 15: **‘Schilderijen, maar ook / objecten, boeken, voorwerpen / wachten op betekenis’**) Het noorden wordt bewoond door kermisvolk en dat is natuurlijk geen toeval. De kermis en het circus zijn niet weg te denken uit het werk van Schippers. *Een vis zwemt uit zijn taalgebied* heeft de opbouw van een circusvoorstelling en in Het Parool (25 september 1971) zei hij: ‘Kunstenaars, dat is eigenlijk: de kermis. Circus, dat is de oervorm van kunst. (...) 't Blijft gewoon: Moeder haal je dochters binnen, de kermisklanten komen eraan. Kijk maar om je heen, 't klopt, al die kunstenaren doen maar aan, heb ik wel es gehoord (...) Kunst is altijd zo bezwangerd alsof er werkelijk iets geniaals, ingrijpends, onweerlegbaars aan toegevoegd wordt. Dat vind ik je reinste flauwekul’.

De dode taal hoorde toe aan het volk over de bergen in het noorden dat een eigen cultuur had geschapen. Het unieke ervan was dat het volk de kunst van het zwijgen perfect in het leven had weten te integreren. Het onbekende gebied noemden zij ‘wit’, volgens deskundigen een ‘niet-kleur’. Wit werd het symbool voor de missie. Zwijgen en wit, twee synoniemen en kenmerkend voor de dode taal. Wat je zegt kan het beste in zwijgen worden bewaard. Zij ontdekken de zwijgtaal.

Bij Faverey leidt het onderzoeken van de mogelijkheden in taal tot het schrijfproces: **‘ruimte markeren waarin taal zich / achtervolgt, inhaalt; zich opeet’**. Bij Schippers heeft het benoemen, het schrappen en het wit de consequentie dat de personen opgaan in het papier. **‘Het papier, dat was ik zelf. Al was ik verdwenen, ik kon gewoon doorschrijven. Ik kon de loop der gebeurtenissen bepalen zonder dat ik aanwezig was. Ik moest alleen rekening houden met de grootte van het papier. Anders was het gauw vol en kon ik geen invloed meer uitoefenen’.** (p. 259) *Bewijsmateriaal* eindigt met de mooie regels: **‘Nog enkele zinnen, het papier is bijna vol. Vaarwel** *omdat*, **adieu** *misschien*. **We waaien langs een papeterie. Ik overweeg verder te schrijven in het boek van de professor, maar mijn eerbied voor deze verdoemde nationale figuur weerhoudt mij daarvan. Ik verspeel ruimte. Nog plaats voor een paar woorden. Ik’.**

In de recensie van Tom van Deel (VN, 27 mei 1978) over *Bewijsmateriaal* is te lezen dat de roman doeltreffender zou zijn geweest als ‘er wat meer verhaal en wat minder bespiegeling in had gezeten’. Dat is hetzelfde als een slager verwijten dat hij geen kadetjes verkoopt. Schippers is gefascineerd door taal en de werkelijkheid en waakt net als zijn hoofdpersoon over de grenzen van het nut. Schippers is op dit moment met dezelfde onderzoekingen bezig als in 1963, alleen zijn de tegenwoordige taalexperimenten wat ingewikkelder. In *Een vis zwemt uit zijn taalgebied* zijn gedichten opgenomen die geschreven zijn in Schippers' vroegste periode. *Een vis zwemt van Noordwijk naar Hamburg en schiet daarna kuit bij Dover:*

Haring
Hering
Herrings

had in *Een klok en profil* kunnen staan. Gedichten als *Emballage* of *La longueur de ce poème* vergen meer van de lezer en sluiten thematisch nauw aan op *Bewijsmateriaal*. Het is lastig om in het werk van Schippers ontwikkelingen aan te wijzen, alleen al omdat het ontstaan van zijn werk en het verschijnen ervan in boekvorm niet volgens dezelfde chronologie is gegaan. Iedereen die *Bewijsmateriaal* leest, herkent de steeds terugkerende elementen.

'Materiaal'

Het verplaatsen van materiaal (dingen en taal) heeft echt vorm gekregen in *Verplaatste tafels*, maar was ook al aanwezig in *Een klok en profil*. The value of comma's (voor Jan Hanlo) (p. 13):

The mayor says the inspector is an ass.
The mayor, says the inspector is an ass.
The mayor says, the inspector is an ass.

Betekenisverandering door het verschuiven van een komma. Even bekend als dit gedicht is *Materiaalverplaatsing* uit *Een vis zwemt uit zijn taalgebied* (p. 94):

Intervieuw met een meew

In dezelfde bundel is *Controle van materiaal* opgenomen (p. 31):

Boekhandel Van Gennep te Rotterdam heeft bij het verschijnen van K. Schippers' Bewijsmateriaal *deze roman meteen geconcretiseerd. 'Op de bank ligt een zwarte jas' is een sleutelzin in Schippers' boek. In Van Genneps etalage ligt inderdaad op de bank een zwarte jas. Foto: Pieter Vandermeer.*

In dit gedicht
is geen woord
te veel

Neem je er iets af
dan is het
niet meer heel

Schippers ging naar mijn idee het verst met het verplaatsen van materiaal in *Verplaatste tafels*, een Barbarberboek met een misleidende titel. Wie verwacht in een dergelijk boek een correspondentie van Schippers met Stan Laurel? Wel experimenten als: *Een doos op tafel* (p. 54):

potlood op vellum over gesso
Een doos op tafel zetten.
Uit dezelfde hoek vier foto's maken:
doos die 7 minuten op tafel staat
doos die 12 minuten op tafel staat
doos die 17 minuten op tafel staat
doos die 20 minuten op tafel staat

In *Bewijsmateriaal* worden voornamelijk proeven gedaan met dingen. De bekendste ervan is naar aanleiding van de zin: **'Op de bank ligt een zwarte jas'**. (Voor de presentatie van *Bewijsmateriaal* had Boekhandel Bas zijn etalage analoog aan die zin ingericht) De voorwerpkundige moest dit feit op werkwoord en tijd gaan indelen. Welk werkwoord was hier geldig? *'Wachten'?* **Dan kreeg je meteen twee afgeleide vraagstukken. Wachtte de jas op zijn rechtmatige eigenaar, dus net zo lang tot zij hem weer in haar valies zou stoppen? Als dat wachten ook meetelde, werd er teveel over de voorbereidingen verklapt. En het ging toch om de voorstelling,** *zoals het geschreven stond.* **Of moest ik soms de middelmatige rol spelen van een man of vrouw die een jas vergeet en hem later weer ophaalt? Ofschoon ik hem niet had gepast, leek hij mij iets te krap. Bovendien werd de zin dan wel erg tendentieus'**.

Op zaterdagmiddag 6 mei zaten op de bank twee meisjes, twee mannen en een kat. De verteller van Bewijsmateriaal, *de kat van bladzijde 28, de twee meisjes van bladzijde 52 ('zo'n aristocratisch gezicht' doet het vermoeden) en de oude professor in een dode taal van bladzijde 131?*
V.l.n.r. Reinold Kuipers, Maria Heiden, K. Schippers, Marijke van den Engel / foto: Pieter Vandermeer.

Bijzonder vind het volgende experiment *(Bewijsmateriaal*, p. 219): **'Zijn alle dingen stille conférences als ze geen geluid maken of niet in beweging zijn?' Hij opende zijn koffer, haalde er een peer uit en zette die midden op tafel. 'Op deze plek maakt de peer geen geluid. Is hij werkelijk stil? Nu verplaats ik hem. Even geeft hij zijn stilte voor het oog op, al is deze verplaatsing nog zo miniem. Daar staat hij weer, opnieuw stil, zo lijkt het. Maar mogen we dat stil noemen? We zien hem, zelfs uit drie verschillende hoeken'. Uit vier, zag ik: de man met de hoge hoed keek ook mee. 'Oogverdovend is de peer aanwezig, zo U mij toestaat. Een voorwerp in rust is zijn snelheid de baas'.**

‘Kleur’

Afgezien van het verplaatsen van materiaal is een ander terugkerend element de *kleur*. *‘Wit is een oude meester’* schreef Schippers in *Een vis zwemt uit zijn taalgebied* en in deze bundel is al de combinatie *kleur* en *tijd* te signaleren. *Kleur op reis* (p. 42) eindigt met:

Maar wat bedoel je
als je zegt:
de verf droogt snel?

Komt er toch iets vooruit,
al wordt er niets verplaatst?

Kan kleur
zonder zichtbare beweging
vaart hebben?

Een kleur met tempo?

Een schilderij dat droogt
in een rijdende auto

‘De waarheid verschilt van kleur’ beweerde Schippers in *De waarheid als De koe* (p. 12), uiteindelijk komt Schippers in *Bewijsmateriaal* tot de slotsom dat *wit* het hoogst bereikbare is, maar kleuren kunnen wel degelijk betekenis hebben. Ik noemde al *Emballage* uit *Een vis zwemt uit zijn taalgebied* (p. 83):

Letter als kleur bijvoorbeeld
a-rood
b-blauw

Zo kleuren achter elkaar
om een zin te vormen

Zo lees-kijk je de taal

Projectie wordt versneld
Betekenis glipt weg

Zo zie je taal

Zo wordt betekenis esthetiek

Zo is taal ruimte en kleur en tijd

Snelheid vertragen:
fractie van taal komt ook
in betekenis terug

Woorden verpakt
in kleur en tijd

Als je goed om je heen kijkt zie je dat alles gekleurd is (*Een vis zwemt uit zijn taalgebied*, p. 30) lijkt Schippers belangrijkste ontdekking. Kleur heeft betekenis en kleurtinten worden door Schippers gebruikt als meetlat voor niet-, half en andere gebeurtenissen. (Zie: Tirade 200, p. 705-710). In *Emballage* is het verband aangebracht tussen kleur en tijd als belangrijkste elementen voor het vaststellen van de betekenis.

Tijd

Als je een klok *en profil* bekijkt, 'it no longer tells the time'. De tijd is in *Bewijsmateriaal* een van de belangrijkste bestanddelen. Lees je het werk van Schippers in chronologische volgorde dan blijkt dat hij zich in de loop der jaren steeds intensiever met dat onderwerp is bezig gaan houden. In *De waarheid als De koe* is *De voorbijgaande tijd* (p. 26) niets meer dan een Barbarber-achtige, speelse gedachte:

> Het is zondag drie minuten over twee
> En ik drink een kopje thee
>
> Een manier die ik heb genomen
> Om dit minuutje door te komen.

Ook in *Een klok en profil* is de tijd een bijkomende factor, die overigens zeer ingrijpende gevolgen heeft, zoals blijkt uit *No, no Nanette* (p. 10):

> Tea for two heeft voor de oorlog
> iets voor mijn vader gedaan.
> En ook voor mij.
> Hij liep langzaam om
>
> het langer uit een huis
> te kunnen horen
> en miste zo lijn 2.
> In de volgende zat mijn moeder.

In *Verplaatste tafels* wordt er heel wat intensiever over de tijd nagedacht. De cyclus *Een zaterdag in Cork* natuurlijk - in totaal 22 foto's van een horloge die de tijd aangeven van 15.11 tot 15.35 uur - en niet te vergeten de teksten *Radio* (p. 101) en *Film* (p. 105). Pas in *Bewijsmateriaal* staat Schippers met de chronometer in de hand en wordt de lang verwachte tabel gegeven tot één cijfer achter de komma nauwkeurig. Doordenkende over de tijd kwam Schippers op. een idee dat illustreert met hoeveel inventiviteit hij *Bewijsmateriaal* heeft bedacht: *'We rijden hier in een landschap' waren de laatste woorden van de professor. Met zijn linkerduim wees hij naar buiten. 'Als ik dit zeg, is het ons bekend. Maar als ik het schrijf, heb ik dan ook genoeg gezegd? Net als een brief dient ook een losse mededeling van*

plaats en tijdstip te worden voorzien. (...) Stel dat anderen ook eens in een landschap reden, zoals wij nu, en dat zij dat feit aan het papier toevertrouwden'. Compleet met jaar, maand, dag, uur, minuten en seconden, noteerde hij zo'n korte reiszin op papier. De plaats liet hij vreemd genoeg weg. Dit geschreven feit was bovendien meteen weer verouderd. De taalgeleerde hield wel rekening met de snelheid van de koets door een halve minuut voor te bieden. Hij was klaar met zijn aantekeningen voordat het tijdstip dáár was. Even had ik het gevoel dat we door de geschreven mededeling heenreden.' (p. 232 e.v.)

Bewijsmateriaal vind ik een heel geslaagde roman. De onderzoekingen van Schippers bestrijken een groot terrein en afhankelijk van het onderwerp is mijn waardering. De passages over de voorwerpkundige vind ik niet de sterkste van de roman, niet omdat deze minder goed geschreven zouden zijn, maar omdat ik haar bevindingen vervelend vind in vergelijking met de schitterende ideeën van de hoofdpersoon. In *Bewijsmateriaal* schijnen verwijzingen te zitten naar dichters (Ten Berge etc.), maar ik heb ze niet herkend. Zo is *Bewijsmateriaal* een roman geworden waar zelfs human-interest puzzelaars plezier aan kunnen beleven.

K. Schippers: *Bewijsmateriaal* Querido, 263 blz., fl. 32,50

De laatste zomer of niets
André Matthijsse

De lotgevallen van Sebastiaan Terts. Zo zou je, wat ironisch, de inhoud van het laatstverschenen boek van Willem van Toorn kunnen aanduiden. Een mooi regeltje om boven een artikel over dat boek te plaatsen. De beschreven gebeurtenissen neutraliserend. De korte roman zelf moet dan een meer geladen titel hebben, symbolischer. Een *teruggedraaide film*. Of *De laatste zomer*. Maar dit alles gaat bij Willem van Toorn mooi niet op. Hij ironiseert zelf wel en noemt zijn roman dan ook: De lotgevallen van Sebastiaan Terts. Een titel die uiteindelijk symbolisch en geladen genoeg is en tegelijkertijd toch die diepte ironiserend. Een mij sympatiek trekje.

Het is al weer even geleden dat ik deze roman heb gelezen. Hij heeft een plezierige indruk achtergelaten, de sfeer is me bijgebleven. Dat pleit voor de kwaliteit van de roman. Wat die lotgevallen nu precies inhouden, doet er voor mij op dit moment ook niet zoveel toe. Ik wil de roman best herlezen, geen feitelijkheden terugzoeken en dat laatste zou nodig zijn om over die lotgevallen te schrijven. Liever dan dat schrijf ik over die teruggedraaide film over de sfeer van een laatste zomer.

Sebastiaan Terts is ook maar een pseudoniem. Erik Leeman is de naam van de hoofdpersoon van deze roman. Hij is journalist, daarnaast dichter, veertiger, getrouwd, dochtertje, woont in Amsterdam; zo'n jongen die vast zit in een wereldje, die meemoet. Daar gaat deze roman niet over. De roman gaat ook niet over de Erik Leeman die zich een tijdje terugtrekt in het zomerhuis van zijn vriend Sietse, in een dorpje op het platteland, om aan een opdracht te werken, waarvan het maar niet komen wil. Zelfs niet over de Erik Leeman die deze reden gebruikt om even weg te vluchten uit zijn omgeving en om een oplossing te zoeken voor zijn problemen; al komt dit al dicht bij het werkelijke thema van de roman.

Het thema van deze roman is de problematiek van Sebastiaan Terts, de dichtende Erik Leeman dus, misschien de echte Erik Leeman. Er is dus van een dubbelleven sprake. Klopt, want Erik houdt weliswaar van zijn vrouw, maar hij houdt ook van zijn jeugdvriendin die weer is opgedoken. En in dat zomerhuisje is hij met haar voor het eerst naar bed geweest; in het zomerhuisje wordt hij door beide vrouwen opgezocht. Het zomerhuisje, het plattelandsdorp als decor van een crisis. ‘Ik wil een jongetje terug dat dood is’, zegt Erik. Erik bedoelt dat hij Sebastiaan wil zijn. Sebastiaan is de Erik die Erik zijn wil. In het dorp is Erik Leeman Sebastiaan Terts. Het verblijf is een vuurproef voor Eriks karakter.

Neventhema's die, met opzet, dood lopen. De naam Terts roept in het dorp reminiscenties aan de oorlogsjaren op, en er gebeurt tijdens Eriks verblijf natuurlijk iets, dat daarmee verband houdt. De dichter Terts raakt bevriend met het meisje van de bibliotheek, en die relatie is natuurlijk ook niet de minst gecompliceerde. Neventhema's die duidelijk maken dat vluchten geen zin heeft. Overal zijn passende sociale keurslijven. Opnieuw beginnen heeft geen zin, opnieuw beginnen betekent je anders passen. Erik Leeman zit op dood spoor en daar helpt geen moedertje lief aan. Althans niet zolang je je iets van die keurslijven aantrekt; en dat doen zowel Erik als Sebastiaan. De crisis bloedt dan ook op platvloerse wijze dood: Erik terug in het Amsterdamse tuintje, barbecue en drank met de buurtjes en niet vergeten morgen vader te bellen.

Dat is alles heel herkenbaar, en meer heeft Willem van Toorn ook niet te zeggen. Van Toorn tekent, zoals dat in de schilderkunst heet, naar het leven; warm, doorleefd. Essentieel daarbij is, dat niet Erik Leeman centraal staat, maar Sebastiaan Terts. Het lijkt me daarom niet juist om, zoals ik gelezen heb, Willem van Toorn te verwijten dat hij zo weinig aan karaktertekening doet. Sebastiaan Terts is immers geen karakter, hij staat voor een levensgevoel. Niet de lotgevallen van de persoon Erik Leeman worden beschreven, maar die van zijn gevoelsleven. En dat komt neer op een plotseling optrillen van een onbestemd verlangen je leven anders te willen leven. Je wilt maar je kunt niet, de dingen gebeuren; je zit in de bioscoop naar de film van je eigen leven te kijken. Echt ingrijpen kun je niet. Dat klinkt ontmoedigend; maar daarom zijn er ook zoveel bioscopen.

Of een roman, waarin je kunt lezen hoe het iemand ook alweer niet lukt. Even, voor de laatste keer, wordt de film teruggedraaid. In de hoop hem ergens te kunnen stopzetten, te corrigeren, een ander verloop te laten nemen. Onzin natuurlijk. De zomerse trilling is voorbij. Morgen bellen we de vaders weer op. Als vanouds.

Jammer voor Erik, maar ik denk dat het eigenlijk voor Sebastiaan niks uitmaakt. Veel leven om niets, zomaar lotgevallen; heel verstandig vind ik dat. Plezierig om te lezen. Maar onderwijl word je wel met je neus op de feiten gedrukt.

Willem van Toorn: *'De lotgevallen van Sebastiaan Terts'*. Querido, 128 blz. Prijs f 18,90.

Omgangspoezie in 10 lessen Geo Staad

les 1. Inleiding

Wie dit leest is niet gek. Zelfs mogen we aannemen dat hij/zij niet eens dom is, maar belangstelling heeft voor de taal, voor haar gulle gaven en ook haar eisen.

Kenners van *Ons Knutselboekje/Dartelen met Versvormen* zullen hier en daar een licht déjà vu voelen opkomen. Toch is deze cursus geen vervanging daarvan. Evenmin een vervolg erop. Welbeschouwd had hij eraan moeten voorafgaan.

In beide gevallen gaat het over pleziergedichten, maar er zijn twee verschillen: dit hier is vooral handleiding met name voor kwatrijn, kwintijn, ollekebolleke, sonnet en andere mooie, gemakkelijke versvormen, en gericht op toepassing ten behoeve van anderen (gelegenheidswerk dus), het boekje bevat een summier *overzicht* met wat practische wenken, en bestemd voor uw eigen vermaak.

Omgangstaal is proza, gewoonlijk onverzorgd. Er zijn situaties waarin dit proza niet voldoet, bijvoorbeeld als men iemand onvergetelijk - of op zijn minst gedenkwaardig - wil toespreken.

Hier doel ik niet op zinsneden als *Uw laatste uur heeft geslagen* of *De Russen zitten in je huis* of *Je geheim is ontdekt*. Dergelijke informatie ontsnapt nooit aan de aandacht, hoe beroerd ook geformuleerd. Neen, we zullen ons hier slechts in feestelijke aanleidingen verdiepen: gelukwensen, dankbetuigingen, liefdes- en vacantiegroeten, en zo meer.

Dat *toespreken* moet u ruim opvatten. Het kan namelijk ook schriftelijk, en vooral dan komt de vorm (aard en rangschikking der woorden) erop aan.

Stemvoering, oogopslag, mimiek, aanraking kunnen een mondelinge tekst aanvaardbaar, misschien zelfs genietbaar maken. In geschrifte zijn we op het medium *taal* aangewezen (ik negeer calligrafie, versieringen en illustraties, geurend papier en andere hulpmiddelen).

Langzaam rijst het besef dat de versvorm het doelmatigste middel is om iemand met woorden een meer dan vluchtig plezier te doen.

Het is natuurlijk beneden u om een voorgedrukt of zelfs maar overgeschreven gedichtje af te leveren. U zorgt zelf voor het denkwerk. In de volgende lessen zal blijken hoe dat meevalt. Goed proza is lastiger. In volgorde van moeilijkheid hebben we

slecht proza
slechte poëzie
goede poëzie
goed proza

Onder goede poëzie versta ik metrisch juiste, correct rijmende, structureel interessante versificatie met een lucide, oorspronkelijke inhoud. Eigenlijk moet ik het woord poëzie hier niet gebruiken, want dat klinkt te gevoelsmatig. *Versificatie* past beter bij het vakwerk waar we het over hebben. Maar laat ons gemakshalve toch de kortere term aanhouden.

Het corresponderen in versvorm is in zes opzichten te prefereren boven een brief in proza.

De attentiewaarde is zeer hoog.

Ook de herinneringswaarde.

De noot is bij uitstek persoonlijk.

U heeft minder schrijfwerk: een versje van vier regels kan al indruk maken.

Uw taalvaardigheid wordt gescherpt.

Het is amusanter dan gewoon schrijven.

Wel heeft u er twee dingen absoluut bij nodig: kennis van de Nederlandse taal en een rijmwoordenboek.

Als u de taal niet machtig bent, ziet het er zorgelijk voor u uit. Het onderwijs in dit vak is afgeschaft, te oordelen naar wat onder de naam ‘Nederlands’ weerklinkt en verschijnt. Maar goed Nederlands is nog niet strafbaar gesteld; er bestaan hier en daar leer- en leesboeken van de oude stempel.

Een practisch en betrouwbaar rijmwoordenboek is hier na de vorige eeuw niet meer gemaakt. U zult zich moeten behelpen. Er zijn betaalbare uitgaven, zeer onvolledig weliswaar, wat echter betekent dat er niet zoveel te schrappen en corrigeren valt als in een dik voorwerp dat verleden jaar op de markt kwam.

Omschrijf uw vreugde, dank of sympathie
Voortaan met veel meer stijl en melodie
U kunt het best, en zeker na het volgen
Van deze cursus Omgangspoëzie

Duitse kroniek
André Matthijsse

Het gebeurt nooit, maar als het eens gebeurt moet je niet kinderachtig zijn. *Honderd gedichten zonder vaderland* is een verzamelbundel met poëzie van Erich Fried. De gedichten werden vertaald door Hans W. Bakx. Het voorwoord werd geschreven door de Duitse uitgever Klaus Wagenbach - en in die inleiding staat zo'n beetje alles wat ik hier over dit boek zou willen zeggen. Ik geef daarom graag het woord aan Klaus Wagenbach. (Applaus).

Nog even een enkel woord ter toelichting: de Internationale Uitgeversprijs der Zeven is een prijs die door zeven Europese uitgevers wordt toegekend. Die zeven zijn: Anagrama (Barcelona), Christian Bourgois (Parijs), John Calders Publishers (Londen), Dom Quijote (Lissabon), Feltrinelli Editoer (Milaan), Van Gennep (Amsterdam) en Verlag Klaus Wagenbach (Berlijn). En dan nu echt het woord aan Klaus Wagenbach... Klaus, ja?

'Dit boek is een keuze uit acht dichtbundels en talrijke nieuwe gedichten. Het was een van de manuscripten die bij de eerste bijeenkomst voor de "Internationale Uitgeversprijs van de Zeven" ter tafel kwamen en het werd met eenparigheid van stemmen bekroond. Het was de wens van de uitgevers ieder jaar samen één boek te publiceren dat "buiten de internationale gevechten om auteursrechten" viel en dat internationaal van nut zou kunnen zijn voor de literaire of politieke discussie. De deelnemende uitgevers weten uit ervaring - ieder in eigen land - hoe moeilijk dat heden ten dage is. Zij kozen voor Erich Fried, omdat zijn werk volmaakt in overeenstemming is met de bedoelingen van de prijs:

het stimuleren van de belangstelling voor een oeuvre waarvan de literaire kwaliteit, solidariteit en tolerantie onomstreden zijn, maar dat nog in onvoldoende mate internationale erkenning vindt. Het was met verbazing dat de uitgevers een half jaar later, bij de officiële prijsuitreiking op de internationale Buchmesse in Frankfurt, moesten constateren hoe massaal en met welke lasterlijke aantijgingen juist in die dagen het werk van Fried werd aangevallen.

Dergelijke debatten rond gedichten van Fried hebben in de Bondsrepubliek een lange traditie en gaan terug tot 1966, het jaar waarin de gedichtenbundel *und Vietnam und* verscheen; een titel die Martin Walser lang voor de eerste grote Vietnam-demonstraties de "regel van de jaren zestig" noemde. (...) Het hoeft geen verwondering te wekken dat de gedichten van Erich Fried sedert 1966 - tot dan toe als teksten van een "duitstalige, in Londen woonachtige joodse schrijver" meer gerespecteerd dan in eigenlijke zin waargenomen - steeds opnieuw tot heftige politieke discussies hebben geleid, variërend van aanvallen vanuit zionistische kringen (vanwege het gedicht *Hoor, Israel*) via de met vervalste citaten werkende campagne in conservatieve kranten tot het verwijderen van gedichten uit schoolleesboeken door de Beierse minister van cultuur. Van de aanklacht door de Berlijnse hoofdcommissaris van politie (Fried, die overigens werd vrijgesproken, had het neerschieten van de student Georg von Rauch door een agent "preventieve moord" genoemd, en de uitdrukking "moord" veronderstelt volgens het juridisch begripsimperialisme een "laag" motief) tot en met een uitlating in het openbaar van de fractievoorzitter van de CDU in Bremen naar aanleiding van een in het onderwijs gebruikt gedicht (*Die*

Anfrage) van de “zogenaamde schrijver Erich Fried”: “... zoiets zou ik liever verbrand zien, dat wil ik u wel heel duidelijk zeggen!”

Het is juist dit soort plompe en platte duidelijkheid waar de gedichten van Fried zich tegen verzetten. (...) Een juiste karakteristiek van werk en houding van Erich Fried gaf de Franse uitgever Christian Bourgois bij gelegenheid van de toekenning van de “Internationale Uitgeversprijs van de Zeven” in het Parijse Théâtre Jean-Louis Barrault. Zijn woorden dienen te worden aangehaald: “Sedert het begin van de jaren zestig heeft Erich Fried de politieke poëzie in Duitsland radicaal veranderd door zijn directe stellingname tegenover de realiteit. Hij maakte een einde aan een traditie van het Duitse gedicht als neutrale weergave van psychische landschappen en hernieuwde een andere door het dichterlijk “ik” weer in het politieke handgemeen te betrekken. Dit en zijn betrokkenheid met het lot van politieke gevangenen en slachtoffers van Berufsverbote kwam hem te staan op afwijzing door de conservatieve kritiek, processen en verdachtmakingen. Tot op de dag van vandaag is Fried een van de meest omstreden Duitse lyrische dichters. Onbetwist zijn echter zijn kwaliteiten als auteur: hij heeft het aforistische gedicht en het documentaire gedicht nieuwe wegen en nieuwe vormen gewezen, evenals de satire en het pamflet, het woordspel en de montage van het ontmaskerde citaat. Hij heeft het Duitse gedicht opnieuw verrijkt met schoonheid, bondigheid, politieke waardigheid en de kritische, solidaire twijfel. Met het toekennen van onze prijs willen wij de aandacht

van het publiek vestigen op de esthetische en politieke werkzaamheid van Erich Fried.'"

Aldus het voorwoord van Klaus Wagenbach. Daar kan ik nog alleen een gedicht van Fried aan toevoegen.

Sprakeloos

Waarom schrijf je
nog steeds gedichten
gedichten
hoewel je
met die methode
steeds alleen maar
minderheden bereikt

vragen vrienden mij
ongeduldig over het feit
dat zij met hun methoden
steeds alleen maar
minderheden bereiken

en ik weet
geen antwoord
voor hen

Engelse kroniek
James Brockway

Even ten noorden van Den Haag ligt Wassenaar en even ten zuiden van mijn geboortestad, Birmingham, ligt Solihull. Zij lijken sterk op elkaar. In mijn jeugd had Solihull nog steeds zijn dorpse karakter bewaard. Nu is het een zeer drukke forensenstad geworden met een eigen, zeer royaal en goed ontworpen winkelcentrum (maar twee boekhandels - de ene van de alomtegenwoordige W.H. Smith, dé boekwinkel van de Britse middle-class, waar men dus alleen populaire boeken vinden kan - de boekwinkel die, zoals menig Britse uitgever en auteur weet en klaagt, op deze wijze een eigen censuur uitoefent). Achter dit winkelcentrum heeft de gemeente een prachtige uitleenbibliotheek gebouwd, ruim en luxueus ingericht, waar men, omringd door boeken, over dikke ‘wall-to-wall’ tapijten kan lopen en ook koffie of thee kan zitten drinken.

In deze bibliotheek sta ik in *London Magazine* (van mei) te lezen, waarin de redacteur en uitgever Alan Ross schrijft, dat hij, tenminste voorlopig, met zijn uitgeverij London Magazine Editions stopt. Een van de redenen hiervoor is te vinden in het bestaan van het mooie, moderne gebouw waarin ik dit lees en in de aktiviteiten die daar aan de gang zijn. Want het leven is paradoxaal en het is een feit, dat de Britse openbare bibliotheken, hoewel, goede klanten van de uitgevers (en daarom ook van schrijvers), het bestaan van beide ook ondermijnen. De auteurs ontvangen nog steeds geen uitleengeld voor het gebruik van hun werk en bij het publiek wordt de overtuiging al sinds jaren gekweekt, dat men boeken niet koopt maar *gratis leent*.

Ik neem de mensen in deze bibliotheek goed op. Ze zijn alleen goed gekleed en de meesten lijken bepaald welgesteld. Ze besteden zeker 25 Engelse ponden per maand aan hun auto's. Maar eens per maand een roman tegen de prijs van 4 1/2 pond kopen? Ze denken er niet aan, deze goedverzorgde Engelsen, voor wie ‘fair play’ een haast heilig begrip is. Maar ze weten ook niet, het is nog steeds niet tot hen doorgedrongen, dat ze hun auteurs van het inkomen waar ze recht op hebben, beroven, iedere keer dat ze de bibliotheek verlaten met een stapel lekkere boeken onder de arm.

Bovendien, als hun bijdrage in de strijd tegen de inflatie, gaan de bibliotheken de laatste tijd minder boeken aanschaffen. In zijn verhaal over - en zijn terugblik op - zijn uitgeverij, schrijft Alan Ross, dat hij zijn woorden niet had hoeven te schrijven, ware het niet dat een terugloop, wat verkoop betreft, was ingetreden, waardoor de onderneming o.a. een verlies van vijf duizend pond met maar één uitgave had moeten incasseren.

Dit betrof het boek *Typewriter Art*, een internationale verzameling van tekeningen die met de schrijfmachine zijn gemaakt, met een inleiding door Alan Riddell. In Nederland probeerde ik indertijd wat aandacht te trekken voor deze uitgave door er een geillustreerd artikel over te schrijven voor ‘de Achterpagina’ (old-style!) van het NRC-Handelsblad. Maar men koos, tegen mijn raad in, een van de meest òninteressante illustraties (een portret van de hertog van Edinburgh!) om bij het artikel af te drukken, hoewel er een ruime keuze was uit heel originele en boeiende construkties. Niet bepaald intelligent.

Ik vroeg ook de aandacht van een Nederlandse uitgever voor het boek, maar die had nog steeds niet van voldoende opvoeding mogen genieten, om te weten, dat hij tenminste een antwoord had moeten sturen. En toch las ik onlangs in een stuk in *Het Vaderland* van collega André Matthijsse, dat er sindsdien een Nederlands boek over min of meer dezelfde materie is verschenen, nl. *Visuele Poëzie* van Erik Slagter (Manteau). Dus belangstelling voor dit onderwerp is er wel.

In zijn overzicht noemt Ross ook Heere Heeresma's *Een dagje naar het strand*, dat hij in mijn vertaling uitgaf en hij vermeldt daarbij, dat de Engelse versie van deze briljante kleine roman van Heeresma door Polanski is verfilmd. Nu, Polanski maakte wel het scenario en zei indertijd dat die een van zijn beste was. Hij was ook de 'executive producer' van de film. Maar de regie liet hij over aan een protégé van hem, Simon Hesera, en ik moet mij steeds maar afvragen, of hij degene was die alles dermate verknoeid heeft, dat de film nooit in roulatie heeft mogen gaan - zelfs niet in Nederland, waar Heeresma's naam reeds voldoende garantie moet zijn van enige belangstelling. Raadsel. Ross schreef ook, dat de drie romans (*Endless Race, String Horses* en *Turnstiles*) van Ursula Holden, die ik in deze kroniek meerdere malen heb genoemd en die door London Magazine Editions zijn uitgegeven, nagenoeg uitverkocht zijn. Dat is in ieder geval goed nieuws. Zoals reeds vermeld, is Ursula Holden sindsdien naar een grote uitgeverij overgestapt, nl. Eyre/Methuen. Wat de situatie op de markt ook mag zijn, de produktie van romans gaat door. Praktisch alle auteurs met wie ik in mei jl. in Londen heb gesproken, hadden nieuw werk op stapel staan.

Ik ging weer bij Ursula Holden in Chiswick op bezoek. Alweer zaten wij op de vloer te eten, deze keer voor een open haard. Holden moet een merkwaardige vrouw zijn, want bij ieder mens had ik deze wijze van een maaltijd opdienen als de reinste aanstellerij gezien. Maar er is helemaal geen aanstellerij bij Holden. Zij is in deze 'naughty world', vol strebers en oplichters, een echt kunstzinnig wezen, dat lang op erkenning heeft moeten wachten. Ik vraag haar niet over haar nieuwe roman, die al bij de drukker ligt. Ik stel haar bijna geen enkele vraag. Ik laat haar maar rustig praten (en rustig is haar praten wel - een gefluister bijna, dat mij heel sympathiek aandoet, misschien omdat ik zelf veel te druk praat, als ik eenmaal aan de gang ben - iets dat ik in mezelf bijzonder laakbaar en vervelend vind).

Ze vertelt over 'literary parties', waar ze zich helemaal niet thuis en op haar gemak voelt. Ze vertelt over Ross, en ook over zijn vrouw, en hoewel ik vroeger nooit een woord over die vrouw heb vernomen en haar maar één keer via de telefoon heb gesproken, klopt het beeld dat Holden tekent voor mij - van een heel mooie, zeer gesoigneerde vrouw (met distinctie èn geld) precies die voorstelling, die ik al in mijn verbeelding van haar had geschilderd. Wat mij echter het meest interesseert, is de gedachte dat talrijke auteurs veel aan deze vrouw, actief achter de coulissen, te danken hebben, zonder dat zij het weten. Ook Ursula Holden, want de ene keer dat ik met de vrouw van deze uitgever sprak, zei ze mij, dat zíj het was, die Ursula Holden 'ontdekt' had.

Ook Emma Tennant, waarover ik in dit tijdschrift menigmaal geschreven heb (redactrice van het 'literary newspaper' *Bananas* en auteur van drie fantastisch-satirische romans (*The Time of the Crack, The Last of the Country House Murders* en *Hotel De Dream*), had een nieuwe roman, *The Bad Sister*, bij de drukker liggen, toen ik haar en Tim Owens (mederedakteur van *Bananas* en ook medewerker aan het blad) ging opzoeken. Zij gaf mij de drukproef van deze nieuwe roman in bruikleen. Inmiddels is het boek bij Gollancz verschenen. De reakties er op moet ik nog onder ogen krijgen maar de mijne was er één van verbijstering. Welke recensent geeft toe, dat hij een roman niet begrijpen kan? Ik tenminste. Heb ik gelijk, als ik schrijf, dat Emma T. in *The Bad Sister* een geval van schizofrenie beschrijft, waarin een jonge vrouw een dubbele moord begaat? De roman had in het begin, vertelt Emma, een andere titel: *The Confessions of Jane Wild*. In zijn definitieve vorm is 'The Journal of Jane Wild' thans van een inleiding voorzien, een zogenaamde 'Editor's Narrative', en ook aan het eind van een 'Editor's Note'. Deze beide stukken dragen een datum, het jaargetal 1986, en vertellen van de vreemde jonge vrouw, Jane Wild, en de moord. De laatste zin van de Inleiding luidt als volgt: *'I will make no comment on the pages which follow, except to say there can seldom have been so forceful an example of the effect a fanatical mind can have on an impressionable one.'*

Emma Tennant
Foto: Mike Cohen

Ursula Holden
Foto: Fay Godwin

Jane is dus door een ander tot moord bewogen en deze figuur is blijkbaar de vrouw Meg, vriendin van de gestorven moeder van Jane, een onecht kind. Slachtoffers van de moord zijn de vader van Jane en zijn wettige dochter. Het is allemaal heel gecompliceerd en zoals ik reeds zei, begrijp ik het allemaal nog niet. Emma Tennant is echter een bij uitstek intelligente auteur. Mijn onbegrip moet dus uit een gesprek aan intelligentie bij mijzelf voortspruiten. Ik zal de roman nog een keer moeten lezen. Wel kan ik met zekerheid vermelden, dat de manier waarop verteltrant en stijl veranderen, tussen de Inleiding van de redakteur en Jane's eigen relaas, uiterst boeiend is. Jane is een ‘lost soul’, een moderne jonge vrouw die met alles, met inbegrip van haar minnaar en uitbuiter, Tony, in de war is geraakt.

Van Emma Tennant zijn overigens ook in zomer twee titels - *The Time of the Crack* (thans onder de titel: *The Crack*) en *Hotel De Dream* - in goedkope paperbackuitgaven bij Penguin Books verschenen.

Franse kroniek
De roman belicht door Felicien Marceau
Pierre H. Dubois

Félicien Marceau is een naam die in de Franse letteren sinds ongeveer 1950 regelmatig aan bod is gekomen en zich een niet geringe faam heeft weten te verwerven. In ons land kreeg hij vooral bekendheid door zijn toneelwerken, met name door ‘L'Oeuf’ (Het Ei) uit 1957, gevolgd door diverse andere stukken die een groot publiekssucces hadden, al droegen de meeste van die stukken het karakter van boulevard-theater. Marceau is geen Fransman maar een Belg. Hij werd geboren in Cortenberg bij Brussel en zijn ware naam is Louis Carette. Hij studeerde rechten in Leuven, werkte daar mee aan een studentenblad ‘L'Avant-garde’, waarvan hij een dagblad wist te maken en nam in 1937 dienst bij de Belgische radio. Bij het uitbreken van de oorlog werd hij gemobiliseerd en kwam na de kapitulatie weer bij de radio terug. Hij weigerde daar voor de nieuwsdienst te werken, kreeg een andere rubriek, maar nam in 1942 ontslag en vertrok naar Italië. In dat jaar publiceerde hij onder zijn eigen naam zijn eerste roman ‘Le Péché de complication’, in 1943 een tweede ‘Cadavre exquis’. Het eerste boek gaf een schildering van de intellectuele jeugd in de jaren 1920-1940, het tweede een kritisch en satirisch beeld van bepaalde Brusselse milieux tijdens de oorlog. Zijn talent kreeg een verdere bevestiging, eveneens in 1943, door de publikatie van een essay ‘Naissance de Minerve’, dat deels scherpzinnige beschouwingen bevatte over contemporaine Franse literatuur, deels ook een pamfletair karakter had en het engagement in de letteren op een polemische manier trachtte te situeren.

Carette die, sinds 1942 in Vaticaanstad verbleef, waar hij besloot zich geheel aan de letteren te wijden. Na de oorlog werd hij in België wegens zijn werkzaamheid tot 1942 bij de radio, als ‘collaborateur’ bij verstek veroordeeld tot 20 jaar, een vonnis dat nergens op sloeg. In een later boek ‘Les Années courtes’ uit 1968 heeft hij een autobiografisch verslag uitgebracht waarin hij omstandig ingaat op de oorlogsjaren en zijn werkzaamheden, maar ook op het proces dat hem werd aangedaan. Met de documenten erbij is het een volstrekt overtuigende weerlegging van de beschuldiging van ‘collaboratie’ en het heeft hem in de ogen van bona fide-lezers volkomen gedisculpeerd.

Marceau was overigens na de oorlog naar Frankrijk gegaan en in Parijs gaan wonen, waar men hem met rust liet. Hij werd nadien tot Fransman genaturaliseerd en twee jaar geleden werd hij tot lid gekozen van de Académie Française. Inmiddels was hij verschillende malen bekroond, o.a. met de Prix Interallié en met de Prix Goncourt. Zijn oeuvre breidde zich uit met een tiental romans en bundels novellen, een dozijn toneelstukken en een paar essayistische werken over Casanova en Balzac. Dit essayistische werk is onlangs uitgebreid met een indringend werk over ‘de roman’, getiteld *Le roman en liberté* (Gallimard, Paris, ffrs. 33.--).

Zijn boek, zo begint de schrijver, is geen geschiedenis van de roman. Het bestaat eenvoudig uit bespiegelingen die in hem opkwamen, nu eens bij het lezen, dan weer bij het schrijven van romans. Uitgaande van de definitie die de Kleine Larousse van het woord geeft: ‘Vroeger een verhaal in proza of in verzen, geschreven in het romaans. Tegenwoordig een schepping van de verbeelding, verhaal in proza van verzonnen avonturen’. Een dergelijke definitie heeft uiteraard meer betrekking op

het eerste gezicht op de romans van Eugène Sue dan op het werk van Marcel Proust, hoezeer de termen van deze 'definitie' daarop eveneens van toepassing zijn. Maar er ligt ongetwijfeld een groot verschil tussen en Marceau gaat in zijn beschouwingen in op de menigte variaties en afwijkende vormen die de roman in de loop van zijn geschiedenis te zien heeft gegeven, Daniel Defoe, Choderlos de Laclos, Balzac, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Joyce, talloze anderen, blijken bij nader onderzoek mijlenver uit elkaar te liggen, terwijl van de andere kant al deze uiteenlopende typen van schrijvers (of van romans) ook veel met elkaar gemeen hebben. Het zijn telkens nieuwe mengingen van procédé's, relaties, verbanden, geweest.

Marceau probeert uit die vrijheid van de roman, uit het soort 'permanente evolutie', dat er de historie van vormt, het geloof over te houden dat de roman, maar door de roman heen, eigenlijk in de eerste plaats het schrijver-

schap geen achterhaalde zaak is. De roman, meent hij, is geen poging tot weergave van 'de werkelijkheid' in documentair materiële zin. De schrijver poogt niet de realiteit concurrentie aan te doen. Zelfs de grote negentiende-eeuwers die, vaak in de ik-vorm, op documentaire basis een bedriegelijk beeld van de historische werkelijkheid gaven, deden dat om aan de authenticiteit van wat zij vertelden te doen geloven en niet in de hoop dat hun verbeelding als geschiedenis zou worden beschouwd.

Door dat standpunt in te nemen schept Marceau voor zichzelf een grote ruimte van beweging. Voor zichzelf, d.w.z. voor de roman en de romanschrijver. Juist omdat de romanschrijver niet de gevangene is van een vooraf bestaande werkelijkheid, omdat hij verzint, of zich het recht daartoe voorbehoudt, maar ook het recht om te wijzigen, te verstoren, geeft de romanschrijver ons op de werkelijkheid en meer nog op zichzelf een klaarte die het eenvoudige verslag van de werkelijkheid niet zou geven. 'Waarheid van de verbeelding? Waarom niet? Waarheid van de leugen? Waarom niet? Behalve dat leugen en fantasie allerminst hetzelfde is, ligt het voor de hand dat in de mate waarin de romanschrijver en de leugenaar hun versie van de feiten kiezen, zij ons meer over zichzelf onthullen, zich meer verraden dan door de gebeurtenis te verhalen zoals deze zich heeft voorgedaan wat misschien alleen te danken is aan het toeval. Het toeval bestaat alleen in de werkelijkheid. Het bestaat noch in de fantasie noch in de leugen'.

De betekenis van de waarde daarvan wordt door Marceau in zijn leesbaar, in sommige opzichten briljant essay, in menig opzicht toegelicht. De roman, zegt hij tenslotte, ligt niet op de werkelijkheid als een deksel op een doos. Hij is een andere werkelijkheid die om de eerste heen wentelt en haar verlicht. Het is de enige manier om te verklaren waarom wij nog genoegen kunnen beleven aan en waarheid vinden in werken als die van Balzac, Flaubert, Dostojewski of nog oudere, waarvan de problemen en onderwerpen duidelijk niets meer met de onze gemeen nebben en daarin toch meer waarheid te vinden dan in middelmatige werken van vandaag.

Literatuur in Latijns Amerika 5
Midden Amerika (2)[*]
Costa Rica, Panama, Nicaragua
Arie Sneeuw

Inleiding: *A*nton Constandse
In de schaduw der Yankees

De drie kleine staten van het zuidelijke deel der Middenamerikaanse landengte - Nicaragua, Costa Rica en Panamá - hebben in deze eeuw de voogdij van de Verenigde Staten elk op eigen wijze ondergaan. Panamá was tot 1903 een deel van Colombia, dat aan een Franse onderneming (van De Lesseps, de constructeur van het Suezkanaal) de vergunning had verleend tot het graven van het Panamá-kanaal. Nadat deze maatschappij bankroet was geslagen hadden de Verenigde Staten haar aandelen en rechten overgenomen. Maar het Colombiaanse parlement weigerde de verregaande Amerikaanse aanspraken te erkennen. In 1903 voerde toen Teddy Roosevelt zijn befaamde ‘staatsgreep’ uit: hij verwekte in de landengte een afscheidingsbeweging, erkende de ‘nieuwe staat’ Panamá, en maakte er een kolonie van de V.S. van. Deze vazalstaat stond de kanaalzone af (‘in eeuwigdurende pacht’) zodat daarin de yankees feitelijk soeverein waren. Ze vestigden er veertien militaire bases, hun zuidelijke commando, en exploiteerden er het kanaal, nadat dit in 1914 was gereed gekomen. Voor de handels- en oorlogsvloot van de V.S., die zowel de Atlantische als de Grote Oceaan wilden beheersen, was dit kanaal een onmisbare schakel. Maar Panamá werd tevens een ‘paradijs voor kapitalisten’: de zetel van enige duizenden multinationale maatschappijen, banken, rederijen; formeel heeft het kleine land met zijn twee miljoen inwoners aldus de derde handelsvloot ter wereld. Het is een internationale ‘vrijhaven’ voor grote ondernemingen, die natuurlijk ook de economie van Panamá beheersen. Zijn kleine oligarchie werkt nauw samen met de buitenlandse financiers. De Spaanssprekende bevolking echter, onder leiding van studenten, eiste eerbied voor het ‘nationale karakter’. De civilisatie is aldus tweezijdig: enerzijds internationaal, anderzijds een uiting van protest tegen de invloed van de yankees. Bloedige botsingen bleven niet uit.

Toen in 1968 generaal Torrijos een militaire dictatuur instelde maakte hij zich tot tolk van de grieven der bevolking jegens de Amerikanen en eiste het beheer op over de kanaalzone, zonder overigens de buitenlandse maatschappijen te verontrusten. In april 1978 beloofde de senaat van de V.S. dat in het jaar 2000 de politieke en economische controle over de kanaalzone aan Panamá zou toevallen, mits dit land neutraal zou blijven en doorvaart van Amerikaanse schepen zou beschermen. Bovendien zouden de V.S. militair mogen ingrijpen, als hun belangen door ‘agressie’ werden bedreigd. President Torrijos aanvaardde deze bepalingen, mede omdat zijn land hogere uitkeringen zou krijgen van de Amerikanen.

In het aangrenzende Costa Rica is de situatie geheel anders. Hier hebben in het verleden Spaanse kolonisten grote familie-boerderijen gevestigd, en deze ‘burgerlijke’ kern is er nog belangrijk. Deze republiek is een der zeer weinige landen met

* *Deel I werd gepubliceerd in BZZLLETIN 53 en behandelde de landen Honduras, El Salvador en Guatemala.*

(conservatieve) democratische traditie in Latijns-Amerika, en noch de katholieke clerus, noch de militairen hebben er een blijvende dictatoriale rol kunnen spelen. De productie van koffie, suikerriet, cacao is nog een aangelegenheid van welvarende boeren. Maar de Amerikaanse bananenmaatschappij die een aparte macht vormt in Midden-Amerika, vroeger United Fruit geheten, nu United Brands, is ook in Costa Rica doorgedrongen en heeft er grote plantages aangelegd, daarvoor gekleurde arbeiders aangetrokken uit het Caribische gebied, en toenemende politieke invloed gekregen. De populaire, democratische politicus José Figueres, driemaal president, bleek tijdens zijn laatste ambtsperiode, in 1973, omgekocht door de Amerikaanse financiële avonturier Robert Vesco. Deze had ook nog president Daniel Oduber (1974-78) in zijn macht. Maar diens opvolger Rodrigo Carazo vertolkte de wensen der verontwaardigde bevolking (twee miljoen zielen) zodat Vesco het land verliet, voordat de nieuwe president aan het bewind kwam. Daarbij speelde ook een rol dat Vesco vreesde te worden uitgeleverd aan de Verenigde Staten, waar hij wegens grootscheepse zwendel werd gezocht. Deze affaire was van betekenis om te onthullen, hoe betrekkelijk de stabiliteit is van de burgerlijke

democratie van Costa Rica.

Maar zelfs de geringste burgerrechten ontbreken in Nicaragua, vanouds een landje met feodale structuur. Van 1912 tot 1933 stond het onder rechtstreekse voogdij van de Amerikaanse strijdkrachten, die er als hun stadhouder de militair Anastasio Somoza achterlieten. In 1936 werd hij officieel president, nadat hij de nationalist Sandino had laten vermoorden. Diens aanhangers, de ‘sandinistas’, hebben echter nooit stil gezeten en voeren sinds oktober 1977 een geregelde guerilla, nadat ze Anastasio, zijn twee zonen en kleinzoon zijn blijven verontrusten. De familie-Somoza, nog steeds financieel en vooral militair gesteund door Amerikanen, oefent niet alleen een weergaloze terreur uit, maar heeft zich intussen ook meester gemaakt van de beslissende economische macht. Ze bezit een derde van alle grond, de lucht- en scheepvaartmaatschappijen, de meeste aandelen der fabrieken, en haar vermogen wordt op twee miljard gulden geschat. De nationale garde van zesduizend man staat geheel in haar dienst. De vroegere elite, zoals de familie Chamorro (waarvan de leidende vertegenwoordiger in januari 1978 door de Somoza-clan werd vermoord) is overgegaan tot de oppositie, gebundeld in de federatie die UDEL wordt genoemd. De verhoudingen zijn zeer verscherpt, de staatsterreur is aanzienlijk toegenomen, nadat de ontevredenheid der uitgebuite en onderdrukte bevolking groter is geworden. De aardbeving van 1972 heeft een onzegbare ellende veroorzaakt, terwijl de Somoza-kliek tachtig miljoen gulden ontvreemdde van de internationale hulpgelden. De moord op Chamorro heeft een reeks van opstanden veroorzaakt, die bloedig zijn neergeslagen. De priester-dichter Ernesto Cardenal klaagde de Amerikanen aan wegens hun medeverantwoordelijkheid voor dit terroristische bewind.

Costa Rica, Panama, Nicaragua

Ook wat literatuur betreft onttrekt Costa Rica zich enigszins aan het algemene Midden- en Latijns-Amerikaanse patroon. In verhouding tot het kleine aantal inwoners van dit land kan worden gesproken van een omvangrijke literaire produktie. Het aantal uitgevers en uitgaven is waarschijnlijk groter dan dat van de overige vijf Midden-Amerikaanse landen tezamen. En al evenmin om politieke redenen zien schrijvers zich gedwongen elders een uitgever te zoeken. Het omgekeerde is het geval: Costa Rica fungeert ook op literair gebied als een van de weinige toevluchtsoorden voor de rest van Latijns-Amerika.

Het gezicht van de Costaricaanse literatuur wordt bijna volledig bepaald door verhalend proza, waarin de maatschappelijke problemen en konflikten die zich in het ook weer niet zo paradijselijke Costa Rica voordoen opvallend vaak aan bod komen.

In de veertiger jaren ontstond zelfs iets dat zou kunnen worden bestempeld als ‘sociaal-realistische’ school. In snelle opeenvolging verscheen een hele serie romans en verhalenbundels van een aantal marxistisch georiënteerde schrijvers, *Carlos Luis Fallas* (1912-1966), *Fabián Dobles* (1918) en *Joaquín Gutiérrez* (1918), waarin het gaat over zaken als de toestanden op de bananenplantages van buitenlandse firma's als de United Fruit Company, grootgrondbezit versus landloze boerenmassa's, de dilemma's van een middenklasse die geen positie kan of wil kiezen ten opzichte van de fundamentele tegenstellingen etc. Het boek waarmee Carlos Luis Fallas in 1941

de aanzet gaf, en dat daarna ook het bekendst is geworden, is *Mamita Yunai* (iets als 'Moedertje United', de benaming die de United Fruit in de volksmond had gekregen), over de mensonwaardige leef- en werkomstandigheden op een Noord-Amerikaans plantage. Fallas wist waarover hij schreef, want hij was zelf enige jaren plantage-arbeider geweest, en was daarna aktief als vakbondsman en politicus. Het boek is meer dokumentair dan literair, - maar dit is een onderscheid dat weer uitgaat van de *bij ons op dit moment* heersende opvattingen - en kan worden beschouwd als een vroege voorloper van het dokumentaire literatuur-genre (de *testimonio*literatuur) dat de laatste jaren sterk opkomt in Latijns-Amerika.

De ingezette ontwikkeling kwam in de vijftiger jaren, die ook in Costa Rica werden beheerst door het spook van de koude oorlog, tot een einde. Tot ver in de zestiger jaren waren het nog steeds de werken van Fallas, Dobles en Gutiérrez die het gezicht van de Costaricaanse literatuur bepaalden.

De laatste tien jaar is er weer sprake van een zekere opleving. Er wordt veel geschreven, vooral verhalen, en in een verscheidenheid die iedere etikettering onmogelijk maakt. Veel is duidelijk van epigoon karakter: behalve het nooit ontbrekende klakkeloos imiteren van Europese en Noord-Amerikaanse voorbeelden, zien wij nu ook de Latijns-Amerikaanse schrijvers die internationale erkenning ten deel is gevallen, (García Márquez, Borges, e.a.) net iets te duidelijk aanwezig in het werk van vele jongere Costaricaanse schrijvers. De thematiek doorloopt het gehele spektrum van existentiële en psychologische probleemstellingen tot aan sociaal-politieke onderwerpen. Bij de twee belangrijkste jongere schrijvers, *José León Sánchez* (1931) en *Fernando Durán Ayanegui* (1939), zien wij interessante pogingen tot synthese: de weergave van maatschappelijke situaties en konflikten

met behulp van meer psychologisch getinte literaire technieken als innerlijke monoloog etc. José León Sánchez heeft in Latijns-Amerika bekendheid gekregen met het autobiografische *Het eiland van de eenzame mannen* (1970) waarin hij zijn ervaringen gedurende enige jaren gevangenschap beschrijft en dat de kritiek aanleiding heeft gegeven tot vergelijkingen met Jean Genet. In zijn verhalenbundel *Links van de zon* (1972) gaat het eveneens meestal om mensen aan de uiterste rand van de samenleving, maar dan door sociaal-politieke oorzaken.

In het buurland Panamá, een van de Midden-Amerikaanse landen zonder uitgeverij, terwijl het inwonertal niet veel kleiner is dan dat van Costa Rica, lijkt - afgaande op de schaars voorhanden zijnde teksten en achtergrondinformatie - beduidend minder literatuur te zijn geproduceerd.

Als grondlegger van de moderne literatuur wordt beschouwd *Rogelio Sinán* (1904), van wie in 1947 de roman *Volle maan* verscheen, een bizar verhaal over een vrouw wier terugverlangen naar een gestorven vriend psychopathologische vormen aanneemt onder invloed van het in de titel genoemde verschijnsel. Daarnaast verscheen in de veertiger en vijftiger jaren een aantal romans van *Joaquĩh Beleño* (1922) en *Ramón Jurado* (1922) met meer maatschappelijke thema's, waarbij het uiteraard vaak gaat om de aanwezigheid van de Noord-Amerikanen op een stuk Panamees grondgebied. *Beleño*, die zelf arbeider was geweest in de Kanaalzone, beschrijft in een hele serie romans de vernederende situatie van de Panamese arbeiders in dit stukje Verenigde Staten in hun eigen land.

In de recentere Panamese literatuur lijkt het accent meer te liggen op de poëzie. Een poëzie die varieert van wereldvreemde introvertie tot uitbarstingen van machteloze woede over de Noord-Amerikaanse bezetting van een stuk Panamees grondgebied. Het laatste staat centraal in de poëzie van *Manuel Orestes Nieto* (1951), wiens bundel *Met open vizier* in 1975 de poëzieprijs van Casa de las Américas ontving, en waaruit hieronder een gedicht.

Een land waar de literatuur van oudsher wel heel sterk in het teken staat van de poëzie is Nicaragua.

Een detail dat voor zich spreekt is dat volgens Nicaraguanen zelf de eerste Nicaraguaanse roman dateert van 1969. Het gaat hier om *Aarde, verslindt mij* van *Lizandro Chávez Alfaro* (1922), waarin de verkwanseling van Nicaragua aan buitenlandse belangen belichaamd wordt in de geschiedenis van twee families. De sociaalpolitieke situatie in Nicaragua is eveneens sterk aanwezig in de verhalen van *Mario Cajina Vega* (1929) en de verhalen en romans van *Sergio Ramĭrez* (1942).

Behalve dat de poëzieproduktie van Nicaragua opvallend groot is, vertoont de poëzie zelf ook een zeer speciaal karakter. Wat opvalt is de, zeker voor Latijns-Amerikaanse begrippen, nuchtere, weinig retorische, soms bijna spreek-taalachtige toon in het overgrote deel van de moderne Nicaraguaanse poëzie, waardoor deze zich heel duidelijk onderscheidt van alle overige Latijns-Amerikaanse poëzie. De verklaring die hier meestal voor wordt gegeven is de invloed van de Noord-Amerikaanse poëzie via het werk van de grondlegger van de moderne Nicaraguaanse poëzie, *José Coronel Urtecho* (1906), die in de twintiger jaren een tijd in de Verenigde Staten verbleef en zich daar grondig vertrouwd maakte met de Noord-Amerikaanse poëzie. De sporen van Noord-Amerikaanse 'coolness' zijn duidelijk zichtbaar in zijn dichtwerk, verzameld onder de Griekse titel *Polla d'ananta katanta paranta*, en in dat van de generatie na hem, waarvan de belangrijkste dichter *Ernesto Cardenal* (1925) is, die tevens algemeen beschouwd wordt als een van de belangrijkste dichters van heel Latijns-Amerika.

Ernesto Cardenal is een van die schrijvers, waarvan er in het eerste deel van dit artikel ook al een aantal ter sprake kwam, die in de literatuur *en* daarbuiten strijden tegen imperialisme, diktatuur en onderontwikkeling in hun land. Toen hij als dichter nog maar net begon, was hij betrokken bij een mislukte aanslag op Somoza I (Later zou deze worden vermoord door een andere dichter (!), Rigoberto Pérez López.) Cardenal wist in tegenstelling tot enige van zijn medestanders te ontkomen aan de represailles en schreef *Uur* '*O*', een lang gedicht

over (op dat moment) twintig jaar Somozadiktatuur, in een vorm die typerend zou worden voor zijn hele dichtwerk: ergens tussen episch en lyrisch in en sterk gebruik makend van kollage-techniek.

Na in het klooster ingetreden te zijn, schreef Cardenal vervolgens een bundel *Psalmen* (Nederlandse vertaling: *Protest achter prikkeldraad*, Ten Have, 1970 - de enige uitgave in Nederland tot nu toe; binnenkort verschijnt een bloemlezing van het overige werk bij Uitgeverij SUA). In deze eigentijdse Psalmversies wordt God gevraagd om de verlossing en oplossing van aardse sociaal-politieke problemen. In twee andere bundels uit de zelfde tijd houdt Cardenal zich bezig met de historische antecedenten van het gehele Amerikaanse kontinent: de ontdekking en kolonisatie en de desastreuze gevolgen daarvan voor de autochtone, indianse bevolking. *De twijfelachtige zeeëngte* (1966) is een meer dan 100 pagina's lange poëtische kroniek van de verovering van (Midden)Amerika. In *Ter ere van de indianen van Amerika* (1970) wordt de kolonisatie, en zijn neokolonialistische voortzetting, bezien vanuit het gezichtspunt van de indianen van zowel Noord- als Zuid-Amerika.

Vooral na een bezoek aan Cuba in 1970 keert de inmiddels tot priester gewijde Cardenal terug tot zijn meer direkte politieke opstelling van het eerste uur. Daarbij vormde zijn priesterschap geen belemmering, maar eerder een extra aanzet. Dit was het gevolg van het lezen en interpreteren van de bijbelteksten samen met de ongeletterde boeren in de kommune die Cardenal had gesticht op een eilandje in het Meer van Nicaragua. Zo is Cardenal tenslotte gekomen tot een volledige synthese van Christendom en marxisme, waarin, zoals hij het zelf formuleert, de volmaakte kommunistische maatschappij waarvan het marxisme spreekt niets anders is dan het ‘Koninkrijk Gods’ van de christelijke teksten. De poëtische neerslag van deze visie vinden wij in het lange gedicht *Profetie over Managua* (1974), waaruit hieronder een fragment. Maar ook, en op dit ogenblik misschien zelfs vooral, buiten de poëzie is Cardenal weer teruggekeerd tot zijn uitgangspunt: de strijd tegen de inmiddels al meer dan 40 jaar durende diktatuur van de familie Somoza, met welk doel hij onlangs nog in Nederland was.

De meest recente dichters zetten de typische poëzietraditie van Nicaragua voort, waarbij de recentere Noord-Amerikaanse poëzie van bijv. Ginsberg en Ferlingheti nieuwe impulsen heeft gegeven. Bij velen vervalt de ‘cool’ en ‘beat’, bij gebrek aan een thema of een eigen visie, in enigszins oppervlakkig manierisme. Maar ook bij deze jongere generatie wordt de strijdbare dichterstraditie van Nicaragua (en andere Midden-Amerikaanse landen) gekontinueerd door dichters als bijvoorbeeld *Leonel* Rugama (1950), die - de derde in dit overzicht van de Midden-Amerikaanse literatuur - in 1970 omkwam in de guerrilla.

Waarmee wij, tenslotte, opnieuw uitkomen bij het al ter sprake gekomen punt van de *keuzen* die een schrijver openstaan in een stuk ‘Derde Wereld’ als Midden-Amerika *en* de keuzen die ons in de ‘Eerste Wereld’ openstaan als uitgevers, besprekers en lezers van literatuur uit deze landen.

De vertalingen zijn van Arie Sneeuw. Het fragment uit *Uur ‘O’* werd vertaald door Anko Kwee.

Ernesto Cardenal (Nicaragua)
Uur 'O' (fragment)

In april zijn in Nicaragua de velden dor.
Het is de maand van het verbranden van de velden,
van de hitte en de paardenweides bedekt met gloeiende kolen,
en de heuvels die de kleur hebben van kolen;
van de hete wind en de lucht die ruikt naar brand,
en van de velden die blauw zien van de rook
en de stofwolken van de tractoren die bomen ontwortelen;
van de rivierbeddingen droog als wegen
en de takken van de bomen kaal als wortels;
van de vage zonneschijn rood als bloed
en van de maan, groot en rond als de zon,
en van branden, 's nachts, ver aan de einder als sterren.

In mei komen de eerste regens.
Het jonge gras herrijst uit de asresten.
De modderige tractoren woelen de aarde om.
De wegen stromen vol met vlinders en plassen,
en de nachten zijn koel en vol met insecten,
en het regent heel de nacht. In mei
bloeien de malinches in de straten van Managua.
Maar april is in Nicaragua de maand van de dood.

In april hebben ze hen gedood.
Ik was bij hen in de opstand van april
en leerde omgaan met een Rising-machinegeweer
   En Adolfo Báez Bone was mijn vriend:
Ze achtervolgden hem met vliegtuigen, met legertrucks,
met schijnwerpers, met traangasgranaten,
met radio's, met honden, met patrouilles;
en ik zie nog voor mij de rode wolken boven het Presidentiële Paleis
als bebloede watten,
en de rode maan boven het Presidentiële Paleis.
De klandestiene zenders zeiden dat hij leefde.
Het volk geloofde niet dat hij dood was.
   (En hij is niet dood).

Want soms wordt er een man geboren in een land
   die dat land is.
En het land waar deze man begraven wordt
   is die man.
En de mensen die daarna geboren worden in dit land
   zijn die man.
En Adolfo Báez Bone was die man.

Ernesto Cardenal (Nicaragua)
Katun 11 ahau*

Katun van veel pijlen en schandelijke heersers
van treurnis in de hutten,
                        fluisterende stemmen,
    en waakzaamheid in de nacht.
In deze katun
bewenen wij de verbrande boeken
en de verbannenen uit het rijk. Het verlies
van de maïs
en van onze leer van het heelal.

Hebzucht en pestilentie en ruwe stenen en doodskoppen.

Opperhoofd Tijgerkat. Opperhoofd Honing-stelende Beer. De jaguar van het volk.

In deze katun schrijft de chilam:
                                ‘het volk eet stenen eet takken’.
De katun van de heffing van belastingen
            van de roof van het masker,
van de roof van de schat in de maïsakker.
In deze katun dringen steeds nieuwe heersers binnen,
                                vijanden van de grond.
Oh bloedzuigers...
                        - Muskieten van de volkeren.
Leegmakers van kruiken en potten.
En hoe hard ons leven is in de wildernis, als buidelratten.
Zij minachten onze kennis van het boek van het heelal
die het volk moet beschermen.
            (In deze katun wordt gelachen om onze kleding.)
                    Onze hiërogliefen verloren in het woud.
Zwarte gieren boven onze Beschaving.
De orkaan rukte onze huizen weg.
Onze Edelen doen graafwerk voor autowegen.
Het volk loopt gebogen, haar bergen in een net op de rug.
En de regeringen, als een grote droogte...
En wij zeggen: als hij weerkeerde
        die voor het eerst een boog maakte,
    gebeden
de kalender die kronieken en geschiedschrijving mogelijk maakte
                    en de voorspellingen van de toekomst.
Nu, nog als buidelratten.
Een trieste maan,
een trieste maan boven het oerwoud van Petén.
Onderdrukking...
            Waakzaamheid in de nacht.
De liederlijke Honing-stelende Beer...

En dit schrijft de chilam, ‘hij die mond is’:
                ‘Nu heerst een Grote Plaag, een grote oorkaan’.
    In de blauwe zee verschijnt de vin
    verschijnt de vin
                    van de boosaardige Xooc, Haai.

Maar eens komt een eind aan de katun van de Wrede Mannen.
De Katun van de Boom van het Leven zal gevestigd worden.
- En een regering van goede wil.

Niemand zal het volk meer vragen minder te eten.
De Katun Verbondenheid-met-een-Zaak,
de Katun ‘Goede levensomstandigheden’.
Wij zullen niet meer fluisteren.
Het volk zal één zijn, zegt de chilam.
Velen zullen samenkomen om samen te zingen.
Er zal geen Honing-stelende Beer meer zijn.
De steen van het veld zal weer een stralend gezicht hebben.
De vierkante steen
zal een gezicht hebben.

Het volk zal zich verheugen in goede bestuurders.
Waarachtige Heren.
Overvloed in de bergen, en schitterende ceremonieën.

Dit is de tijd om bovenop de oude pyramide
te bouwen aan een nieuwe pyramide.

Harpoenen in de buik van de boosaardige Xooc, Haai.

En nooit zal het volk zonder chilam zijn.
De Chilam:
hij die de heilige teksten leest
en de nachtelijke hemel bestudeert.
- De bewegingen van Zon en Maan
om de tijd te weten voor het klaarmaken van de grond,
het oogsten van de maïs,
het platbranden van de akkers,
het zetten van de vallen,
het speuren naar de herten in het woud.
De Chilam: Hij wijst de dagen van regen aan.
De dagen waarop de mannen zingen.
Het eind van de regentijd.
Hij behoedt tegen plagen en honger.
Hij verdeelt het eten in dagen van honger.
Hij waakt over het bewerken van de stèles
ontwerpt de nieuwe tempels,
verschaft de stenen tafelen met de zonsverduisteringen.

(Uit: *Ter ere van de indianen van Amerika*)

Ernesto Cardenal (Nicaragua)
Profetie over Managua (fragment)

En het gebeurde dat je in de klandestiniteit ging
en stierf in de stadsguerrilla
Alle leven maakt één
maakt één, verdeelt niet
(integreert)
Daarom gaf jij je leven
op de vijfde planeet van een middelgrote ster van de Melkweg.
Zoveel liefde
dat het belachelijk kan lijken - had Che gezegd.
Alle levende materie maakt één.
Wat anders is bevruchting?
Alle levende materie: de fusie van verschillen
eenwording van tegenovergestelden.
Ook al is de dood zo oud als de wereld
antiprotonen tegen protonen
antineutronen tegen neutronen
antimaterie tegen materie.
En in onze tijd willen ze met bazooka's
de geschiedenis tot stilstand brengen
Voorwaar, ik zeg U
de revolutie is in Uw midden
Afzijdig blijven is zelfmoord plegen zei je
in Café La India tegen je vrienden.
Temidden van de algemene tendens tot desintegratie
een tegenovergestelde tendens
tot eenheid. Tot liefde.
Onze schamele organismen - oplossing
van water en zouten, energie in de vorm van koolhydraten -
schreeuwen om eenwording.
Een tegenovergestelde tendens: de revolutie.
Daarom, Leonel Rugama, ging jij
dichter van 20 jaar in de stadsguerrilla.
Ex-seminarist, marxist, zei je
in Café La India: revolutie
is communie met de mensheid.
Verkondigt dat het Koninkrijk Gods nabij is.
Zoals een manlijke zaadcel binnendringt in de vrouwelijke eicel...
Daarom vocht jij die hele middag in dat huis.
Tenslotte is God ook Stad
(God als Stad:
de Stad van de definitieve ontmoeting
van ieder mens met alle mensen
de Stad van de voltooide eenheid en gemeenschap
de Stad van de Communie)
Voor die Stad ging jij in de stadsguerrilla
Ook is hij als een mosterdzaadje
De revolutie is ook als een cel die er twee wordt
en elk van die twee weer twee etc.
en als het groeiende embryo van een mens.
Het veranderen
van de aap in een mens, jawel.
Vanaf het eerste bewerkte stuk steen.

Texaco, Standard Oil... De monopolies
zullen uitsterven als de dinosauriërs van het Jura-tijdperk.
En in Cuba waren 25.000 bordelen
                    of 27.000 dat weet ik niet meer
            Revolutie is de realiteit veranderen
Wij zullen Leonel Rugama de hoop organiseren

Mogelijkheden waarvan komputers niet kunnen dromen
                    Het Koninkrijk Gods tastbaar maken
Het is een wet, door de natuur gesteld,
dat niet één molekuul blijvend
                    meer energie kan vasthouden dan de andere -
De ekonomie van de toekomst zal zijn
        om het leven mooier te maken
- Wij kennen toch de metamorfose van insekten!
Een nieuwe maatschappij
            een nieuwe hemel en een nieuwe aarde
en ook de produktie van vrije tijd
en met de ontwikkeling van de produktiekapaciteit
de ontwikkeling van de geest
            een nieuwe mens en een nieuw lied
daarvoor stierf jij in de stadsguerrilla
                een nieuwe mens die nieuwe dromen droomt.
En in Cuba zijn woorden verdwenen zoals:
Bordeel; Baas; Dienstmeisje; Pooier.
En: Speelhol; Hoer; Woekeraar.
                Dit is nauwelijks nog een gedicht
Ik bedoel: er zijn woorden die de Cubaanse jeugd niet kent.
    Verdwenen zijn de dinosauriërs van het Jura-tijdperk
    die de hoogste wezens waren van het Jura-tijdperk
Het leven van iedereen rijker en mooier
De evolutie gaat met sprongen zei Mao
                            evolutie is revolutie
        revolutie is geen illusie
                de rups weeft een nieuw huis om zich heen
                en komt naar buiten met kleurige vleugels
                waarmee hij opstijgt naar de hemel
Jij Leonel Rugama met kogels doorzeefd
en naar het lijkenhuis gebracht
besmeurd met bloed en aarde schreef La Prensa
was het licht aan het einde van een tunnel.

Leonel Rugama (Nicaragua) De aarde is een satelliet van de maan

De Apollo 2 kostte meer dan de Apollo 1
de Apollo 1 kostte heel wat

De Apollo 3 kostte meer dan de Apollo 2
de Apollo 2 kostte meer dan de Apollo 1
de Apollo 1 kostte heel wat

De Apollo 4 kostte meer dan de Apollo 3
de Apollo 3 kostte meer dan de Apollo 2
de Apollo 2 kostte meer dan de Apollo 1
de Apollo 1 kostte heel wat

De Apollo 8 kostte een kapitaal,
maar niemand die zich daar druk over maakte
want de astronauten waren protestant
en lazen op de maan de Bijbel,
tot vreugde en verwondering van alle christenen
en zij kregen bij hun terugkeer de zegen van Paus Paulus.

De Apollo 9 kostte meer dan alle andere tezamen
waaronder de Apollo 1 die heel wat kostte.

De overgrootouders van de mensen in Acahualinca hadden minder honger dan hun grootouders.
Hun overgrootouders stierven van de honger.
De grootouders van de mensen in Acahualinca hadden minder honger dan hun ouders.
Hun grootouders stierven van de honger.
De ouders van de mensen in Acahualinca hadden minder honger dan de kinderen van de mensen daar.
Hun ouders stierven van de honger.
De mensen in Acahualinca hebben minder honger dan de kinderen van de mensen daar.
De kinderen van de mensen in Acahualinca worden door de honger niet geboren,
en hebben honger om geboren te worden, om te sterven van de honger.
Zalig zijn de armen want zij zullen de maan erven.

Manuel Orestes Nieto (Panama)
Tanks op de brug

Op zomaar een dag
benauwt deze stad je
en ga je naar het strand
en ziet dat je land ook een en al zee is

op zomaar een dag
keer je 's middags terug naar de stad

maar om haar te bereiken
moet je
vanaf het dorp Arraýan tot aan het oude Chorrillo
een aantal mijlen door de Zone

op een dag kom je terug van het strand

en de toegang tot je stad is een brug
die een veel te grote wond poogt te hechten

op een dag kom je terug
en onder de brug is je land verdeeld
en erop
defileren achter elkaar
vijf tanks van het imperium

vijf Kanaalzone-tanks op weg naar hun forten
vijf tanks van het imperium in Latijns-Amerika
vijf groene tanks met witte sterren
vijf USA-tanks

op een dag keer je terug naar de stad
je kijkt uit naar het weerzien
en ziet indringers voor haar poorten:

de tanks 44 45 46 47 48
op klaarlichte dag
op vijf minuten van je huis
op vijf minuten van je volk
op vijf minuten van alle straathoeken
waar onze doden vielen.

(Uit: *Met open vizier*)

Jose Leon Sanchez (Costa Rica)
Het meisje dat van de maan kwam

Mijnheer,
dit is de geschiedenis van mijn zuster
die met een man meeging
toen zij elf jaar was.
Mijn zuster was moeder van een meisje
dat met een man meeging
toen zij net negen jaar was.
Mijn nicht heeft een dochtertje dat...
Mijnheer,
er moet in ons dorp
een school komen, Mijnheer, een school!

Brief, Kerstmis 1962

Pepita huilt.

Juanita huilt.

Rosario zit naast mij aan de waterkant en zij speelt met een bal van klei.

Het is een bal van rode klei, de klei die je hier langs de kant van de rivier vindt, want mamma zegt dat zij geen geld heeft voor een echte bal. Onze hut is daar boven. Het is een hut van palmhout, zonder muren, en eronder lopen de varkens.

Het is hier een en al modder.

Hier in de bergen regent het elke dag, elke middag, elke ochtend, en 's avonds regent het ook.

Op het palmhouten plankier, dat vol vliegen zit en gele piesvlekken, zit Chabelita en haar ogen zijn helemaal rood van het huilen.

Pepita, Chabelita, Juanito en Rosario hebben geluk, want zij kunnen huilen.

Ik huil nooit en als ik het een keer per ongeluk toch doe, dan slaat mamma me of pappa slaat me.

Nú huilt Rosario niet.

Ze huilt wel eens meer niet, want ze heeft een rare gewoonte: als ze van iets moet huilen, dan pakt ze een hand aarde en die eet ze op en dan hoeft ze niet meer te huilen.

Ik wou dat ik ook aarde kon eten als ik moet huilen!

Mamma zegt: vrouwen huilen niet.

Pappa zegt: vrouwen moeten niet huilen.

Ik ben al een grote vrouw, maar ik zou liever net als vroeger willen zijn. De tijd is voorbij dat ik nog klein was en ik om alles kon huilen, bijna net zo vaak als Chabelita, die soms alleen maar huilt omdat ze zin heeft om te huilen. Vroeger - in die tijd die nu voorbij is - huilde ik als ik honger had en dan kreeg ik eten. Ach, nú zou het ook niet helpen, want soms is er helemaal geen eten in de hut en waarom zou je dan huilen?

Vaak voelt het in mijn ogen net of er een dam in zit, zo een als in de rivier, wanneer het stormt en de bomen omvallen.

Maar een vrouw zie je toch nooit huilen?!

Mamma huilt zelfs niet eens als ze die schoppen krijgt in haar buik als die wel driemaal zo groot is en zij op de suikerrasp begint te bijten en op de grond gaat liggen.

Mamma is een vrouw uit de bergen en de vrouwen uit de bergen huilen niet.

Ik praat tegen jou, rivier, jij die altijd maar het zelfde liedje zingt boven de plantewortels in de spiegel van je water, dat steeds maar komt en gaat, en weer komt en gaat...

Ik praat tegen de wolken die helemaal van bovenaf met jou meedrijven, en van nog hoger wanneer de bloemen die van de guarumo-boom vallen meedrijven.

En ik praat over de dingen die in mijn hoofd zitten, net als wanneer iemand gek wordt...

Mamma is heel oud en haar haar is even wit als de rook die groen brandhout maakt en haar tanden zijn uit haar mond gevallen en haar gezicht ziet er net zo uit als de grond bij de lagune, met allemaal van die geultjes waardoor het water naar de rivieren loopt, en zij heeft alleen nog haar ogen, die heel mooi en heel lief zijn, en daarin kunnen pappa en wij ons zelf zien en is het soms net of God naar ons kijkt... Af en toe zien ze helemaal donkerrood en als ik niet wist dat vrouwen nooit huilen, zou ik zeggen dat mamma denk ik wel eens 's morgens heel vroeg haar witte haar, dat net de rook van groen brandhout is, verbergt in haar schort dat is gemaakt van een jute zak en dat zij dan heel stilletjes huilt, zoals het geluid dat de wind maakt in de bomen.

Maar dat mag ik niet denken want dat is een leugen en een leugen is even erg als een bijesteek.

Mamma heeft altijd een grote buik.

Een keer heb ik haar gevraagd waarom vrouwen telkens zo'n grote buik krijgen, en toen nam ze mijn handen en hield ze op een paar gloeiende kolen die zij uit het vuur haalde.

Mamma heeft haar benen vol blauwe adertjes die soms beginnen te bewegen of er een klein slangetje in kronkelt. En dan kan zij bijna niet meer staan van de pijn.

Ik heb haar nooit gevraagd waarom zij die adertjes die net slangetjes lijken heeft, want als pappa het zou horen, zou hij misschien ook mijn handen op het vuur houden.

Als mamma ziek is, geef ik haar varkensreuzel en leg ik haar in bed, en dan doen Rosario en ik samen al het werk.

Ik heb al verteld dat er veel te doen is in de hut, en als mamma en pappa 's ochtends om vier uur de bergen in gaan om te werken, zorg

ik voor de kleine, en doe ik de was, ik hak het brandhout, maak eten, jaag de varkens weg. Mamma werkt ook met de bijl en het kapmes, net als pappa en alle andere mannen die werken. Op sommige dagen komen mamma en pappa pas heel laat 's avonds thuis, met kletsnatte kleren, en dan gaan zij na het eten meteen slapen. Dan zeggen zij geen woord tegen ons, en halen ze ons niet aan, en kunnen ze zelfs niet eens lachen of aardig naar ons kijken, maar gaan meteen liggen snurken, terwijl ik de kleine de speen met suikerwater geef zodat zij hen niet wakker maakt met haar gekrijs.

Soms ben ik heel erg moe.

Mamma heeft dat nooit en zij zegt dat het niet normaal is en als zij mij hoort hoesten kijkt ze heel treurig en drukt ze mij tegen zich aan, zo zacht dat zij er vast en zeker iets mee wil zeggen.

De andere vrouwen hier in de bergen zijn nooit moe. Het komt denk ik omdat ik heel vroeger van de maan ben gekomen...

Ik heb een witte huid, zo wit als het gezicht van de maan. De maan heeft de zelfde kleur als maïs die in de as is gepoft.

Op een keer zei iemand: ‘Het lijkt wel of Micha geen bloed heeft.’

Micha. Zo noemen ze mij. Vroeger, in die tijd die nu voorbij is, toen ik klein was, noemden ze me Micaela.

Zou het komen doordat ik van de maan ben gekomen en dat ik daarom geen bloed heb? Mamma kijkt vaak naar mijn geel en witte huid en zegt dan dat ik iets moet hebben want dat de vrouwen hier bijna nooit zo'n witte huid hebben als ik. En ik bloed bijna nooit, net of ik van binnen echt geen bloed heb.

Weet je nog die keer dat die ratelslang mij beet toen ik bij de varkens was?

Ik word helemaal koud als ik er weer aan denk! Het was op een dag als vandaag: ik was de hele ochtend bezig met het voeren van de varkens, de drie die wij hebben om vet te mesten, en ik merkte die slang pas toen hij al op mijn been zat.

Oh, ik word nog koud als ik er aan denk!

Zie je dat litteken hier op deze voet? Nee, niet dat. Dat heb ik zelf gedaan toen ik een keer hout hakte met een bijl die bot was. Het is dit andere litteken: mijn vader stak hier heel diep zijn mes in, net als wanneer hij een vetgemest varken zijn keel opensnijdt, en het bloedde niet. Ik gaf een heel lange schreeuw, zo lang als een nacht dat je niet kunt slapen, of zo lang als een liaan of de schreeuw van een aap die gewond op een tak zit en geen kant meer op kan.

Ja, ik schreeuwde geloof ik zo van ‘ieieieie’. Maar ik huilde niet. En daarna sloeg pappa de slang dood en droeg me naar de hut waar mamma al stond te wachten.

Pappa deed zijn mond op de snee en begon te zuigen net als wanneer wij door het oerwoud lopen en water uit een liaan opzuigen of biggetjes bij hun moeder.

Na een tijdje kwam er dik bloed uit en dat slurpte pappa op.

Toen kwam mamma en legde er een stuk rood ijzer op, zo rood als de maan 's ochtends soms is, als ik opsta om het vuur te gaan aanmaken, of zo rood als het lint aan de jurk van een vrouw in Griekenland.

En van daarna weet ik niets meer tot ik wakker werd in het ziekenhuis in Alajuela.

Ik begrijp niet hoe ze me daar naar toe gebracht hebben. Ik denk eerst gedragen en daarna in een bootje en daarna op een muilezel en daarna in een auto, tot ik in dat bed lag in het ziekenhuis in Alajuela waar het de fijnste tijd van mijn hele leven was.

(Eusebio zegt dat het later ook weer zo fijn wordt, maar ik geloof niet dat het nog een keer zo kan zijn als toen.)

O, ik was het bijna vergeten, maar ik wilde juist over Eusebio iets vertellen. Straks.

In het ziekenhuis in Alajuela hoefde ik alleen maar de hele dag in bed te liggen. De andere vrouwen hier in de bergen willen mij niet geloven als ik het vertel. De andere vrouwen zeggen dat het niet waar is, dat ik lieg, dat zoiets niet kan. Maar het is echt waar!

Ik lieg nooit want een leugen is even erg als een bijesteek.

Alles was zó mooi daar en ik kreeg melk en snoepjes en...

Wat was het daar fijn!

Ik kreeg zelfs honing, die net zo zoet was als de honing die de bijen in het binnenste van de bijenkorf verstoppen, en die brachten ze me op een heel mooi bordje, zo mooi dat ik er eentje mee naar huis heb genomen, en daar heeft pappa een gaatje in gemaakt en boven de deur van de hut gehangen als versiering.

Toen ik wakker werd in het ziekenhuis (ik ga nu verder met mijn verhaal) zag ik pappa die naar mij stond te kijken met allemaal licht in zijn ogen zoals wanneer de maan de rivier verandert in een brede straat, waarover je gemakkelijk helemaal tot aan de zee kunt varen en geen olielamp voor op de boot hoeft te hebben.

Hij lachte niet toen hij naar mij keek want pappa en mamma kunnen niet zo goed lachen en daardoor zijn zij anders dan de mensen die daar wonen. Maar ik zag dat hij heel blij was op de manier zoals de mensen hier in de bergen blij zijn. Maar ik was helemaal niet blij toen hij zei dat we weer naar huis teruggingen. Ik ben nooit kwaad geweest op die slang die mij bijna had vermoord, nooit. Juist niet, want af en toe ga ik expres tot aan mijn knieën in de dode planten of in de struiken staan, en dan hoop ik dat een ratelslang mij weer bijt en ze mij weer vlug naar het ziekenhuis in Alajuela brengen.

Het is daar zo fijn, in Alajuela!

Er is eens een keer een dichter (zo iemand die mooie dingen zegt zonder gitaar) bij ons in de Koninkrijkszaal geweest, en die zei dat Alajuela was als de herinnering aan een kus op de handpalm en als een dauwdroppel op een bloemkelk.

In Alajuela zijn de mensen anders dan hier. De mannen praten daar anders dan pappa, dragen andere kleren, lopen anders, doen anders. De vrouwen praten anders dan mamma, dragen andere kleren, doen anders. En er is iets geks. Vrouwen zoals ik die noemen ze daar niet vrouwen, ze noemen ze meisjes. En die meisjes lopen met kleinere meisjes in hun armen die net echt lijken en die ze heel mooi aankleden met witte jurken die Rosario en ik nooit hebben gehad en hun gezichten zijn beschilderd net als grote vrouwen doen en ze lijken wel gemaakt van deeg dat hard geworden is.

Daar in Alajuela worden vrouwen zoals ik (en die ze daar dus meisjes noemen) de hele tijd bij hun hand vastgehouden, als zij de straat oversteken en ook als ze naar het park gaan waar grote bomen zijn net als hier en waar allemaal meisjes rondlopen met blauw en witte kleren aan en boeken onder hun arm.

Het is zo mooi in Alajuela!

De vrouwen net als ik daar kunnen niets. Niet koken, niet wassen, geen hout hakken of een kam bananen van de boom snijden, niet roeien in een roeiboot, en ze huilen om alles. Ze kunnen ook niet door de bergen lopen en weten niet eens wat bergen zijn.

Maar de kleren die ze hebben, en de moeders! Ik zou het erg aardig van de maan vinden als

hij maakt dat ik nog eens door een slang wordt gebeten zodat ik weer een tijdje in het ziekenhuis in Alajuela kan wonen, net als toen.

Ik werd net acht toen ik daar was. Nu ben ik tien, maar ik ben niet zo veel groter geworden en ik ben alle mooie dingen die ik daar heb gezien nog steeds niet vergeten.

Maar ze brengen je niet zomaar naar het ziekenhuis, nee hoor!

Je moet eerst een stuk hout op je hoofd krijgen, of een slangebeet of een snee met een mes.

Als je een keer iemand ziet die door een slang is gebeten of misschien wel een stuk hout op zijn hoofd heeft gekregen of een snee met een kapmes, dan moet je zeggen dat ze hem naar het ziekenhuis in Alajuela brengen.

Dan zal hij zien hoe fijn het daar is!

Heel vroeger ben ik van de maan gekomen.

Een tijdje geleden vroeg ik aan mamma: ‘Waar kom ik vandaan, mamma?’ Zij keek me aan - haar ogen waren die dag donkerrood -, veegde haar handen die onder het roet zaten af aan haar witte haar, maar ze begreep niet wat ik bedoelde.

Toen zei ik dat alle mensen die hier in de bergen wonen ergens vandaan gekomen zijn. Eusebio, over wie ik straks nog moet praten, is uit San Carlos gekomen, daar bij de Tres Amigos. En Anastasio, die de post brengt en om de drie weken de rivier af komt en schreeuwt ‘De boot. de boooooooooot’ omdat hij wil dat de mensen naar de rivier komen om hem bananen te verkopen, die is helemaal hoog uit de bergen bij de Poás-vulkaan gekomen.

‘Jij bent van de maan gekomen, kind’, en mamma wees naar de maan. Het was toen net tussen licht en donker in en de maan zag er uit als een opengebarsten knop aan de granaatappelboom die ze in de Koninkrijkszaal hebben waar wij en de andere Jehova's Getuigen elke maand naar toe gaan om te bidden voor de armen in de wereld, de armen die nog armer zijn dan wij hier.

‘Op een dag hebben wij de maan om jou gevraagd’, en opnieuw wees zij met haar hand naar de maan.

De maan leek nu niet meer de knop aan een granaatappelboom maar een hart met de vorm van een bol, en toen ik opnieuw naar hem keek vond ik hem heel lief, net als wanneer ik naar mamma's gezicht kijk; hij zag er zo vredig uit midden boven de rivier.

‘Wij waren zo alleen hier in de bergen’.

En mamma begon te vertellen en ik begon te dromen.

Zou het net zo fijn zijn op de maan als een maand in het ziekenhuis in Alajuela? Zou het daar net zo wit en zo schoon zijn?

‘En ik zei tegen je vader: Wij hebben een meisje nodig. En iedere keer dat de maan in het water van de rivier weerkaatste ging je vader aan de kant staan, en dan keek hij omhoog, nam zijn hoed af en riep: “Wij willen een meisje, een meisje, mijn vrouw en ik willen een meisje!” En terwijl hij dat riep draaide hij zijn hoed rond boven het spiegelbeeld van de maan in de rivier. Tot op een dag de maan duizelig werd van de hoed en heel stilletjes kwam en jou aan de kant van de rivier legde en daar heb ik je gevonden.

Als je vader de maan niet duizelig had gemaakt met zijn hoed, zou je altijd op de maan zijn gebleven’.

Een tijdje later vroeg ik: ‘Wat zou je doen, mamma, als ik op een keer terug ga naar de maan?’

Mamma keek naar me op de zelfde manier als wanneer ze mij tegen zich aandrukt en daarmee iets wil zeggen. Zij ging met haar hand vol eelt over mijn bleke huid en zei heel zachtjes: ‘Als dat zou gebeuren, zou ik voor altijd blijven huilen...’

Pappa en mamma houden erg veel van me en daarom begrijp ik niet waarom ze mij zo vaak slaan. Op een keer, toen ik brandhout stond te hakken, zei pappa tegen mijn moeder: ‘Wij zijn rijk. Onze schat is Micha’. En dan denk ik: als mamma en pappa rijk zijn, waarom konden zij dan niet de medicijnen kopen die meneer Serafín zei, die goed zijn tegen de hoest die mij soms de hele nacht uit mijn slaap houdt. Als pappa en mamma rijk zijn, waarom kopen zij dan niet iets tegen die benauwdheid in mijn borst waardoor ik mij soms net zo voel als die keer dat ik met mijn haar verstrikt raakte in een plantewortel op de bodem van het poeltje bij de Villega's, daar die kant op, waar de rivier net zo kronkelig is als een slang, en ik bijna in de stroom terecht was gekomen.

Nee, dat begrijp ik niet.

Ik moet opeens denken aan wat Eusebio mij heeft verteld.

Nu ja, hij heeft het me al een heleboel keren verteld. Ik denk dat het ook op dat papier stond dat hij mij een keer stuurde met allemaal letters en bloemen en gekleurde vogeltjes. Ik weet niet wat er op dat papier stond want ik kan niet lezen, maar ik gaf het aan pappa zodat hij het me kon vertellen. Pappa keek er naar, keek nog eens, en zei toen, niet tegen mij maar tegen mamma: ‘Dit papier lijkt mij een liefdesbrief, want er staat een hart op getekend. Ik zal het bewaren voor als ik in het Bureau van broeder Evangelist kom, dan kan die het me voorlezen.’

Broeder Evangelist is de zelfde die als we naar de Koninkrijkszaal gaan de Bijbel voorleest en uit zijn hoofd kan opzeggen: ‘Zalig zijn zij die wenen want...’

Wat zou een liefdesbrief zijn? Ik zal het Eusebio eens vragen als ik hem zie.

Op een dag kwam pappa met een boos gezicht terug van het Bureau waar broeder Evangelist werkt en die avond hoorde ik hem tegen mamma fluisteren: ‘Hou Micha goed in de gaten, want zij wil de benen nemen’.

‘Goede God, hoe kom je daarbij?’, zei mamma. ‘We moeten haar in de gaten houden, precies zoals ik het zeg, want die Eusebio loopt achter haar aan.’

‘Die zwerver die ze overal wegsturen omdat hij niet wil werken? En terwijl Micha elf is en nog niet eens borsten heeft?’

‘Net als jij, precies zo als jij, toen je met mij meeging...’

Ik moest opeens heel erg hoesten en kon niet meer horen wat zij zeiden, maar ze werden ook plotseling stil toen ze merkten dat ik niet sliep.

Ik kon de hele nacht niet meer slapen en lag steeds maar te hoesten en te denken aan wat ik pappa had horen zeggen.

Het is wel waar dat Eusebio wil dat ik met hem meega. Hij zegt dat hij zo alleen is in de hut die hij heeft gebouwd bij het ravijn. Hij wil denk ik dat ik voor hem kook, en zijn kleren was, en hem verzorg als hij ziek is, en hij zegt dat hij mij nooit zomaar zal slaan zoals pappa wanneer hij terugkomt van de drankstokerij die meneer Jacinto heeft in de Quebrada de los Azules.

Nou, als dat waar is, dan wil ik wel.

Hij heeft ook een heleboel aardige dingen gezegd. Dat als het goed gaat met de rijstoogst hij mij het volgend jaar meeneemt op een reisje naar Alajuela. Hij kent daar de Plaza de Ganado, het ziekenhuis en is ook een keer in de Koninkrijkszaal geweest. Hij wil ook een echt bed voor me maken zoals ze in het ziekenhuis in Alajuela hebben en niet een van palmhout waar de varkens ook in liggen, zoals ik nu heb.

Een paar dingen vind ik niet zo leuk van Eusebio zoals een tijdje geleden dat hij mijn hoofd vastpakte en zijn mond op mijn mond drukte. Ik voelde zijn lelijke zwarte tanden tegen mijn tanden en rende weg om over te geven achter een bananeboom want ik vond het zo vies en als ik er aan terugdenk word ik weer misselijk. Maar hij heeft gezegd dat als ik met hem meega hij niet meer zijn mond tegen mijn mond zal doen, want ik heb hem gezegd dat ik er van moet overgeven en dat ik het gewoon niet prettig vind.

Nou, als dat waar is, dan doe ik het.

Ik ben zo moe van al het werk. Ik ben moe van al dat hoesten, zelfs als ik niet bij de rook van het vuur sta... Ik ben moe omdat ik niet kan huilen of aarde eten als mijn zusje wanneer zij een dam voor haar ogen voelt komen.

Ik ben moe van het wachten op de dagen die steeds maar komen en alleen maar regen en werk meebrengen.

In de hut van Eusebio hoef ik alleen maar voor hem te werken en dat is niet zo veel werk en ik hoef daar voor niemand anders te zorgen dan voor hem.

Fijn lijkt me dat.

Ik weet wel dat mamma zal huilen, maar er zijn maar twee dingen die ik kan doen: of ik ga met Eusebio mee of ik ga terug naar de maan.

Ik heb de maan al zo vaak gevraagd om mij weer op te komen halen maar hij wil niet naar me luisteren.

En nu zit ik hier maar te praten, net als iemand die gek wordt. Rosario, die met een bal van rode klei speelt, weet het niet.

Pappa en mamma weten het ook niet.

De maan luistert niet naar me, omdat hij duizelig was toen hij me hier bracht en mij niet meer kent.

Daarom ga ik met Eusebio mee. Hij heeft beloofd dat hij mij nooit zal slaan en dat ik van hem een mooi zacht bed krijg net als in het ziekenhuis in Alajuela.

Hij wil ook dat wij samen in dat bed slapen. Nou, ik vind het goed, als hij maar niet 's nachts als ik slaap zijn mond tegen mijn mond doet want dan zou ik vast weer moeten overgeven.

Dat is alles wat ik je wilde vertellen, maan, rivier, wind...

Mamma zal huilen omdat ik naar Eusebio's hut ga.

Hij komt over een paar uur met een olielampje om de weg te verlichten.

Hij heeft beloofd dat hij vannacht, als wij gaan, mijn hand zal vasthouden, net als de mannen in Alaluela doen bij vrouwen zoals ik, die ze daar meisjes noemen...

(Uit: *Links van de zon*)

Eindnoten:

* *Een van de cyclische tijdsaanduidingen van de Maya-kalender.*

Dille en kamille, maar toch...
Dolf Verroen

Behalve in de boekhandel zie je ze in vele winkels liggen: bij Dille en Kamille, bijvoorbeeld, (waar ze handgebakken droogbloemen, natuurzijden honing, enzovoort verkopen, maar alles echt echt) en in andere naar het Wezenlijke, het Zuivere en het Gezonde strevende Handelsondernemingen. En geen wonder, want deze zes bij Ploegsma uitgekomen bloemenboekjes van Cicely Barker zijn uitgelezen stimulansen voor de huidige Gezondheidsziekte en Nostalgiekwaal. Hoewel we eindelijk verlost zijn van de lievige, zoetig-gestyleerde plaatjes van Rie Cramer, die met een onuitroeibaar commercieel karma de publieke vraag naar ‘haar schattige kindertjes’ een zeer lang mensenleven wist te bevredigen, worden we nu weer bestookt met Barkers *Bloemenkinderen van de lente, de zomer, de herfst, van de wegkant, de tuin en de bomen*. Lieve, onschuldige kindertjes in zachte en aan de Jugendstill herinnerende lijnen in zoetige kleuren en, zo u het nog niet zelf verzonnen had, uiteraard stelt ieder kind een bloem voor, (uit de zomer, de herfst, de tuin of van de wegkant). Maar goed, geen kassa werkt zo ijverig als die van de overgevoeligheid, dus het is allemaal begrijpelijk. Zelfs het feit dat de versjes zijn vertaald door Nannie Kuiper, kon me er niet toe brengen ze te gaan lezen, want plaatjes zoals (bijvoorbeeld) De cichorei of Veldzuring blijven mij toch het onaangename gevoel van een verkeerd soort pornografie geven. Ik ben mij dan ook pas echt in vorm en inhoud gaan verdiepen toen twee uiterst belezen en van goede smaak getuigende kinderen zich bijna twee uur bij mij thuis met de Bloemenboekjes hebben laten zoethouden. En ik moet zeggen: deze Bloemenkinderen zijn toch meer dan sentimentele plaatjes. De bloemen, takken, twijgen zijn door Cisely Barker op duidelijke en (naar ik heb vernomen) ook deskundige wijze in beeld gebracht. Hoewel de versjes (echt) lief van toen zijn, werden ze geloof ik niet uit lievigheid geschreven, maar in de allereerste plaats om de belangrijkste, de meest karakteristieke eigenschappen van een bloem of plant aan te geven. Eigenlijk een zeer originele opzet dus en het komt er op neer dat je met deze zes boekjes bij elkaar een soort poëtische Heukels in huis hebt. (Niet in de laatste plaats door het grote aantal bloemen dat Cisely Barker behandeld heeft en door het feit dat achter in elk boekje de botanische namen zijn opgenomen.)

Wanneer ik de tegenzin overwin die dit soort commercieel teruggrijpen op het verleden toch bij mij blijft oproepen en wanneer ik de (dikwijls heel goede) gedichtjes met aandacht lees, moet ik toch de gemeenplaats kwijt dat deze boekjes misschien in geen enkel gezin mogen ontbreken. De liefde tot de natuur is niet ieder aangeboren en deze boekjes zullen bij kinderen zowel kennis als belangstelling teweeg brengen. Dat is trouwens niet alleen te danken aan de kennis der natuur en de dichtader van mevrouw Barker - hoe verzint een mens het om die twee in één lijf te hebben! - maar ook aan Nannie Kuiper, die minstens zoveel geduld als de auteur moet hebben gehad om deze gedichten in goed Nederlands te vertalen en er echte poëzie van te maken. Dat is haar in het algemeen uitstekend gelukt. Haar vertalingen zijn, evenals trouwens het oorspronkelijk, merendeels eenvoudig en beeldend van taal, zoals bijvoorbeeld De cichorei uit het bundeltje *Bloemenkinderen van de wegkant*:

De cichorei.

Loop dat zandpad niet voorbij,
want daar staat de cichorei,
met zijn bloemen, hemelsblauw.
Al verwelken ze wel gauw,
toch valt dàt haast niemand op,
want ze bloeien knop na knop.
Loop dat zandpad niet voorbij,
want daar staat de cichorei.

Behalve deze zes boekjes is er reeds een *Bloemenkinderen Verjaardagskalender* op de markt (volgens de uitgever bijzonder fraai uitgevoerd en geheel passend bij de schilderingen), *Bloemenkinderen postkaarten* en door het maandblad Ariadne uitgebrachte borduurpatronen. Alles zonder tekst natuurlijk. Voor de analfabeten onder u?

Bloemenkinderen van de herfst	*8,60*
Bloemenkinderen van de lente	*10,--*
Bloemenkinderen van de zomer	*10,--*
Bloemenkinderen van de bomen	*8,60*
Bloemenkinderen van de wegkant	*10,50*
Bloemenkinderen van de tuin	*10,50*

geschreven en getekend door Cicely M. Barker verschenen bij Ploegsma
vrij vertaald door Nannie Kuiper

[Nummer 59]

Gegriffel wederom
Dolf Verroen

Ik had over de laatste gouden en zilveren griffelbeslissingen willen schrijven: ‘Het (jury)-monster heeft gelukkig voor de laatste maal zijn vijfendertig koppen verheven’. Want als alles goed gaat zal deze in regionale groepen onderverdeelde jury worden vervangen door een jury van zeven mensen - net zoals vroeger dus (en toen was het ook nooit goed). Maar iemand zei me dat dit toch niet aardig is, dat ik (als het doorgaat tenminste en god geve dat, want zeven mensen zijn tenminste persoonlijk, met naam en toenaam, verantwoordelijk, terwijl vijfendertig anonieme figuren nog onduidelijker zijn dan een merel in de mist) die mensen toch een aardige aftocht moet gunnen en zij al die jaren zo hun best hebben gedaan. Het zal wel zo zijn, ofschoon dat laatste... ik twijfel er aan. Wanneer onze Nederlandse voetballers zo behandeld zouden worden als onze Nederlandse kinderboekenschrijvers, mens, je had een opstand. En terecht. Ik denk dat er altijd wel verschil van mening over de *keuze* van prijsboeken zal zijn, maar als ik zie dat er van de t w a a l f griffels dit jaar t w e e aan Nederlanders zijn toegekend (en dat kon niet anders, want die gouden *moeten* aan Nederlanders worden uitgereikt) kan ik niet anders zeggen dat dit verhoudingsgewijs absoluut een onjuist beeld geeft (kwalitatief dan) van onze jeugdliteratuur. Misschien is dat eigenlijk wel de formulering van wat mij - en vele anderen - het meest dwarszit. Over smaak en keuze valt niet te twisten (zegt men, hoewel ik dat betwijfel) en men moet er dus genoegen mee nemen dat ook de griffelvoorspellingen van goede kritici in het algemeen niet uitkomen, maar het lijkt mij droevig gesteld met een land dat zijn eigen (jeugd)literatuur op een zo zacht pitje zet. Ik weet natuurlijk wel dat daar de commercie mede schuldig aan is. Toen de Vereniging van Letterkundigen vorig jaar in een protest tegen de huidige jury meer aandacht vroeg voor het Nederlandse jeugdboek - Commissie Propaganda van het NEDERLANDSE Boek... - kreeg deze slechts bijval van zegge en schrijve één uitgever (de heer Van Ulzen van uitgeversmaatschappij Holland) en de boekhandel gaf duidelijk te kennen met de reclame voor het vertaalde boek - dat zij ten slotte ook moet slijten - zeer ingenomen te zijn.

Twee griffels voor Nederland dus. De eerste voor *Wiele wiele stap*, van Miep Diekmann, een boekje waarvan ik erg verrukt ben en dat voor mij best een gouden griffel mag hebben, maar ook nu kom ik met het (prijzen)beeld in mijn maag te zitten: het is voor het eerst sedert jaren dat er een gouden griffel voor een boek voor jonge kinderen wordt uitgereikt. (Ook daar heeft de Vereniging van Letterkundigen protest over laten horen.) Maar als je mij nu vraagt is *Wiele wiele stap* het *enige* Nederlandse boek voor jonge kinderen in al die jaren dat een gouden griffel verdient, dan zeg ik nee, beslist niet.

Het door Kosmos uitgegeven en door Peter van Straaten geïllustreerde boek van Els Pelgrom *De kinderen van het Achtste Woud* kreeg de andere gouden griffel. Een boek dat kinderen, volgens mij, erg graag zullen lezen, omdat het boeiend en pretentieloos is geschreven. Bovendien heeft het een toon die kinderen vermoedelijk erg zal aanspreken.

Het verhaal geeft een beeld van grote mensen en kinderen die de laatste jaren van de Tweede Wereldoorlog noodgedwongen met elkaar op een boerderij moeten samenwonen. Naar mijn smaak is de oorlog er iets te zachtzinnig in uitgebeeld, evenals de spanningen tussen de bewoners onderling. Anne Frank heeft dat in haar *Achterhuis* veel scherpzinniger en ook met meer literaire inzet gedaan. Daar staat tegenover dat het buitenleven subliem getekend is. Oorlog blijft een onderwerp waarbij een schrijver gemakkelijk naar al te grote sensatie kan uitglijden, maar Els Pelgrom heeft dat nergens gedaan. Voortreffelijk zijn bijvoorbeeld haar beschrijvingen van de geboorten van een kalf en een kind en het slachten van een bokje. Zonder enige sentimentaliteit of hardheid. Het einde van het boek is natuurlijk de bevrijding, maar het is mij een raadsel wat voor functie daarin het sterven van Zusje heeft. Ook heeft mij verbaasd dat de schrijfster als voertaal - niet als spreektaal dus - woorden als stront, schijten, poep gebruikt. Of, zoals op bladz. 116, ‘Evert moest even pissen en hij wilde dat tegen een jonge appelboom doen’. Het is mij niet duidelijk geworden of ze op deze manier het boerderijleven wil illustreren of dat zij een directer, minder verhullend woordgebruik voorstaat. *De kinderen van het Achtste Woud* is met geen ander oorlogsboek te vergelijken, maar dat komt in de allereerste plaats door de open, persoonlijke toon waarmee het geschreven is en waardoor het zeer herkenbaar is.

Hieronder volgt het juryrapport van de gouden en de zilveren griffels:

In afwijking van een groot aantal andere oorlogsboeken wordt in dit boek een beeld gegeven van het min of meer gewone leven in oorlogstijd. Door allerlei voor de oorlog irrelevante zaken wordt geschetst hoe dit gewone leven doorgaat. Het boek geeft ook een voor de bezettingsjaren kenmerkende mengeling van spanning en saamhorigheid. Spanning vanwege de oorlogsdreiging en saamhorigheid en warmte doordat de mensen dichter bij elkaar leefden. Noortje, een meisje dat met haar vader uit Arnhem is geëvacueerd en terecht is gekomen op de vrij afgelegen Veluwse boerderij Klaphek, neemt voor de lezer alles waar. De bewuste keuze voor deze gezichtshoek van waaruit de gebeurtenissen belicht worden, bepaalt dat de nadruk in dit boek ligt op de gewone menselijke dingen als geboorte en dood, vreugde en verdriet, warmte en gezelligheid en ook ruzie en onderlinge spanningen. Maar de lezer ziet ook door Noortjes ogen naast het voor haar ongewone boerenleven allerlei facetten van de oorlog: hand- en spandiensten, onderduikers, evacué's, gedeserteerde Duitsers, inkwartiering, Joodse vluchtelingen.

De schrijfster generaliseert niet: onderduikers zijn niet allemaal goed, Duitsers niet allemaal slecht. Van heldendaden uit het verzet is geen sprake. Door het strak volgehouden kinderlijke perspectief komt geen volwassen visie op oorlog en bezetting naar voren. Veel wordt door Noortje niet werkelijk begrepen, maar alleen aangevoeld.

De tekening van de diverse personen is vooral een tekening van hun gedrag ten opzichte van elkaar, waarbij Noortje soms duidelijk knel zit tussen de vele volwassenen. Boer van Everingen handelt zoals zijn geloof hem ingeeft, evenals zijn vrouw. Belangrijk in dit opzicht is ook de wijze waarop het imbeciele zusje in het geheel is opgenomen, de liefde waarmee ze wordt verzorgd en het verdriet om haar dood.

Het verhaal is zuiver chronologisch opgebouwd, het springt van gebeurtenis naar gebeurtenis. Alles speelt zich af op en rond de boerderij, een wereldje op zich, dat geleidelijk meer betrokken raakt bij het oorlogsgebeuren daarbuiten. De stijgende

oorlogsspanning wordt na de bevrijding tenslotte afgesloten met het heimwee-gevoel van Noortje naar een tijd waarin het leven intensief beleefd werd.

Het taalgebruik is correct, soms wat wijdlopig maar wel sfeervol. Het boek laat zich vlot en gemakkelijk lezen en geeft kinderen vanaf een jaar of tien de gelegenheid zeer indringend en konkreet mee te beleven wat oorlog en bezetting in een bepaalde situatie konden betekenen voor je dagelijkse bestaan. Diverse situaties in het boek kunnen een goed uitgangspunt vormen voor lessen en gesprekken over de Tweede Wereldoorlog.

In de schetsmatige pentekeningen ligt de nadruk op de sfeer in de donkere oorlogstijd.

Els Pelgrom: *De kinderen van het Achtste Woud.* Illustraties: Peter van Straten. Kosmos. 204 blz. f 24,90.

Kleine versjes en plaatjes voor heel jonge kinderen rond dagelijkse peuterervaringen. Deze ervaringen variëren van op het potje gaan en vaders thuiskomst tot het knappen van een ballon of een angstige confrontatie met een auto. Op vanzelfsprekende wijze worden allerlei situaties en voorvalletjes die nog niet zo lang geleden taboe waren in kinderboeken opgenomen in het totaal: bijv. bloot, de streep in je bil, de baby in moeders buik.

Ook moeilijke onderwerpen, zoals iemand in een invalidenwagen, worden niet uit de weg gegaan. De uitgebeelde peuters en hun ervaringen zijn reëel en daardoor zeer herkenbaar. Belangrijk op de achtergrond zijn steeds de 'veilige' volwassenen die een relatie met de peuter hebben. Soms ook is er sprake van andere kinderen, maar zoals in het peuterbestaan zelf, meer naast elkaar dan met elkaar. De ogenschijnlijk willekeurig rond gestrooide woorden vormen samen steeds een logisch geheel, een klein gedicht opgebouwd uit uiterst simpele, voor een peuter herkenbare middelen. Door het uitbuiten van de mogelijkheden van klank en ritme krijgens zelfs het simpelste gegeven en de eenvoudigste woorden een zeke-

re spanning mee. Even belangrijk in dit geheel zijn de talloze kleine levendige pentekeningetjes die de situaties en aktiviteiten bijzonder raak weergeven. De vele kleine details op de plaatjes aktiveren de oplettendheid van het jonge kind.

In de afgewogen ineenstrengeling van versjes, plaatjes en typografie hebben deze elementen een versterkende werking op elkaar. Gelet op de aansprekende wijze waarop én schrijfster én illustrator gezamelijk reële peutererervaringen vorm hebben gegeven, mag dit boekje met recht een unicum genoemd worden.

Het boekje nodigt in de eerste plaats uit tot vele malen bekijken en voorlezen met peuters, maar ook kleuters kunnen er nog plezier aan beleven.

Mede dankzij de stevige uitvoering en de relatief lage prijs is het een echt gebruiksboekje geworden.

Miep Diekmann: *Wiele wiele stap.* Illustraties: The Tjong Khing. Querido. 31 blz. f 5,90.

Dit mooi verzorgde prentenboek in de ‘stel je voor...’ sfeer schotelt jonge kinderen op humoristische wijze een dagdroom voor die uitnodigt tot zelf verder fantaseren.

Als Kareltje op een dag gezelschap krijgt van een nijlpaard, dat achter hem aan loopt op de lange weg van school naar huis, is hij erg blij. Iedere dag komen er meer nijlpaarden met hem mee, tot grote wanhoop van zijn ouders, die machteloos staan. Tenslotte roepen ze er een heks bij die Kareltje van zijn aantrekkingskracht voor nijlpaarden moet genezen. Dat gebeurt. Hij is weer alleen totdat... er plotseling een paar giraffen gewoon met hem mee lopen.

De in eenvoudige duidelijke taal geschreven tekst heeft voornamelijk een ondersteunende functie. Het hele verhaal is te volgen op de in fijne pasteltinten uitgevoerde tekeningen, vol kleine details en grapjes, zodat ook niet-lezers zelfstandig van het boek kunnen genieten. Aantrekkelijk voor kinderen is dat dit avontuur nu juist een jongetje als Kareltje overkomt, in veel opzichten een heel gewoon jongetje, alleen is hij wat klein. Aantrekkelijk is ook dat in feite de weinig flexibele volwassenen aan het kortste eind trekken.

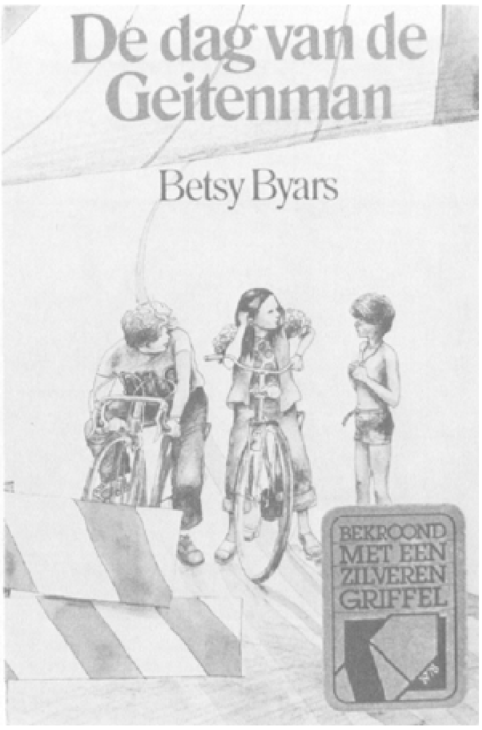
Een origineel boek voor een grote gebruikersgroep van vier tot zeven jarigen, dat mede door het repeteerelement en het open einde een uitdaging vormt voor de creatieve fantasie.

Margaret Mahy: *Ze lopen gewoon met me mee.* Vertaling: L.M. Niskos. Lemniscaat. 31 blz. f 15,--.

Het ezeltje Alf voelt zich te kort gedaan, omdat hij vindt dat de baas en de bazin veel aardiger zijn voor de andere dieren dan voor hem. Hij probeert hun liefde te winnen door achtereenvolgens de kanarie na te bootsen in zijn ochtendzang, zich speels te gedragen zoals de hond en op de schoot van de bazin te springen net als de kat. Als dit niets oplevert, besluit hij weg te lopen, maar hij blijft dichtbij, op het dak, dan

kan hij de reacties zien. Door het kabaal dat hij daarbij veroorzaakt, denken de boer en zijn vrouw dat er heksen op het dak zitten en ze concluderen de volgende ochtend, dat deze heksen ezeltje Alf meegenomen hebben. Alf ziet hoe verdrietig iedereen om zijn verdwijning is en na drie lange saaie dagen op het dak helpt de storm hem een handje om terug te keren. Iedereen is dan zo aardig voor hem dat Alf hieruit begrijpt dat ze van hem houden. Hij is dus geen onaardig, maar een aardig ezeltje. In deze originele uitwerking van het jonge kinderen zeer aansprekende 'wegloop'-thema zijn op psychologisch knappe wijze kinderlijke jalouzie en het gevoel te weinig aandacht te krijgen verwerkt.

Het verhaal wordt helemaal verteld vanuit het perspektief van het onhandige ezeltje, in wiens vaak 'onlogische' gedachtengang jonge kinderen zich uitstekend kunnen herkennen. Extra positief is het daarom dat juist dit onhandige ezeltje volledig in zijn waarde gelaten wordt en ook ontdekt, dat hij waardevol is zoals hij is. De sfeer van warmte en geborgenheid uit de tekst wordt ondersteund door veel expressieve pentekeningen. De tekeningen zijn met liefde voor het dier en gevoel voor humor gemaakt, en er is zoveel op te zien, dat ze ook afzonderlijk bekeken kunnen worden.



Het verhaal leent zich door de vertellende stijl uitstekend tot voorlezen aan kleuters, al zijn de zinnen soms wat lang en is de totale lengte van het verhaal van dien aard dat het vaak in afleveringen gelezen zal moeten worden. Vanaf acht jaar zullen kinderen het ook graag zelf lezen. Het boekje is verzorgd uitgevoerd: de royale druk, gevarieerde bladspiegel en de vele plaatjes vormen met de tekst een evenwichtig geheel.

Cora Annett: *Hoe de heks ezeltje Alf te pakken kreeg.* Illustraties: Steven Kellogg. Vertaling: Margreet Bruijn. Lotus. 48 blz. f 9,50.

‘Zijn grootvader was de enige op de wereld aan wie Figgy gehecht was. Figgy had af en toe het idee dat andere mensen allemaal met elkaar verbonden waren, alsof ze samen in een enorm spinneweb gevangen zaten. Hij zat maar met één band vast, als een roeiboot, en dat was aan zijn grootvader.’

Ontroerend verhaal over een excentrieke oude man, de ‘Geiteman’, en zijn kleinkind, die hun hutje en hun land moeten verlaten voor het aanleggen van een snelweg. Grootvader laat zich niet verjagen en verschanst zich met zijn

jachtgeweer in zijn oude hut.

Figgy en zijn twee pasverworven vriendjes gaan proberen hem naar buiten te lokken. Het is tenslotte een ongeluk dat Figgy overkomt, dat grootvader zijn huisje doet verlaten.

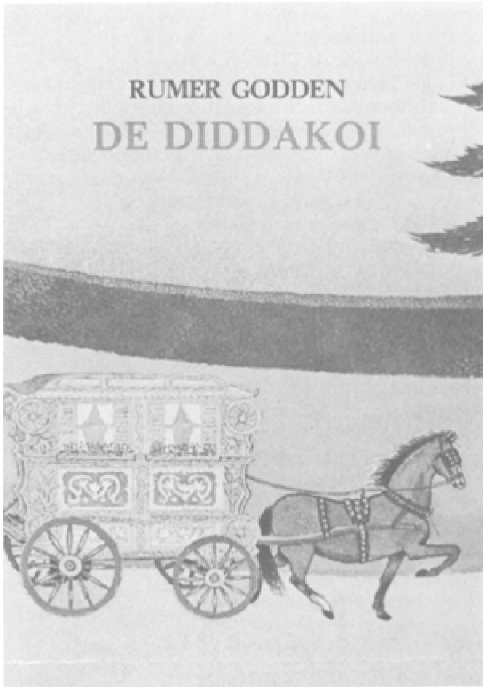
De schrijfster heeft zeer goed de gedachten en gevoelens van de drie kinderen beschreven. Via flash-backs leer je de kinderen kennen in hun diepste wensen en verlangens: de bange bijgelovige Figgy, de doortastende Ada, maar vooral de dikke Harold met zijn frustraties en dagdromen komen helder en levend over.

De kinderen ervaren dat door anderen te helpen hun zelfvertrouwen wordt gesterkt.

De Geitenman zelf wordt nauwelijks beschreven, hoewel zijn onverzettelijkheid en de onontkoombaarheid van zijn lot voortdurend voelbaar zijn.

Een knap, sober geschreven verhaal, waarin de spanning voornamelijk ervaren wordt in de reakties van de personen op de gebeurtenissen en op elkaar. Vooral lezers tussen tien en twaalf jaar zullen zich kunnen verplaatsen in (één van) de hoofdfiguren.

B. Byars: *De dag van de Geitenman.* Illustraties: The Tjong Khing. Vertaling: Ch. van Gelder. Kosmos. 104 blz. f 14,90.



Kizzi is een buitenbeentje, anders dan de anderen. Voor de dorpelingen is ze een zigeunerin. Door haar in hun ogen vreemde en onbeschaafde gewoonten vormt zij het doel van de plaagzucht van de kinderen en de bedilzucht van de volwassenen. Door de zigeuners wordt ze gezien als een ‘diddakoi’, omdat haar moeder geen zigeunerin was. Sinds de dood van haar ouders heeft Kizzy bij haar grootmoeder gewoond. Als deze - nog een echte ouderwetse zigeunerin - is gestorven en hun oude paard verkocht dreigt te worden aan de vilder, zoekt ze haar toevlucht bij de admiraal, een echte paardevriend die zich met zijn twee bedienden afzijdig houdt van de dorpsgemeenschap. Omdat het dorpsestablishment deze situatie niet accepteert, komt

ze tegen haar zin in huis bij mejuffrouw Brooks, die haar, wat er ook gebeurt, begrijpt en aanvaardt zoals ze is. Mej. Brooks en de admiraal slagen er samen in een oplossing te vinden, die Kizzy in staat stelt haar zigeunerleven van vroeger min of meer voort te zetten.

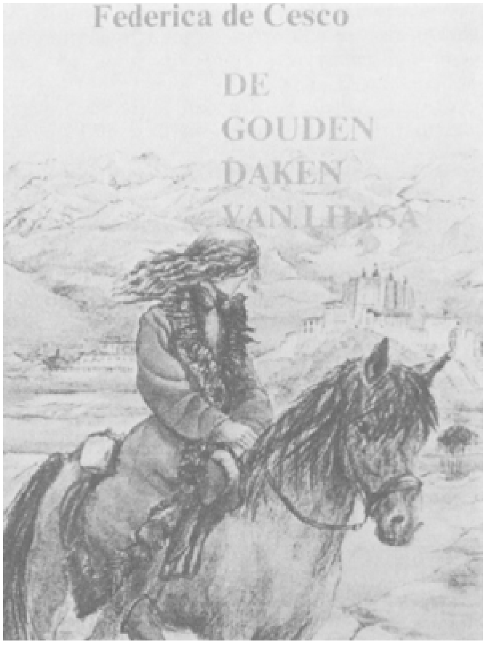
De situaties en gevoelens van het onaangepaste fiere zigeunerkind worden bijzonder goed weergegeven. Scherp tekent de schrijfster de meedogenloosheid waarmee kinderen elkaar kunnen bejegenen. Daarnaast hekelt zij de bekrompenheid en de bedilzucht van de volwassenen.

Door de genuanceerde informatie van de leef- en denkwereld van de zigeuners en de vele mogelijkheden om sterk emotioneel betrokken te raken bij de gebeurtenissen rond Kizzy, kan dit boek kinderen meer begrip bijbrengen voor mensen die anders zijn. Deze emotionele betrokkenheid wordt nog versterkt door het wens vervullende van het verhaal. Het verhaal is hecht van opbouw. Het begint met het verbranden van de woonwagen van grootmoeder. Het eindigt met een andere brand waardoor Kizzy door de kinderen van het dorp wordt aanvaard. Twee belangrijke wendingen in het leven van het meisje. Daartussen loopt het verhaal met spanning en vaart. Door de ingehouden, soms ironische toon krijgen de vaak trieste gebeurtenissen een relativerend tintje. Het taalgebruik is direkt en begrijpelijk voor kinderen vanaf ongeveer tien jaar. De royale druk sluit hierop goed aan.

Rummer Godden: *De Diddakoi.* Illustraties: Creina Glegg. Vertaling: H.C.E. de Wit-Boonacker. Hollandia. 136 blz. f 14,90.

Een uit drie delen opgebouwd verhaal over een in India opgegroeid Engels meisje. Het eerste deel speelt in de na-koloniale sfeer op een kostschool in India, waar Carry Mason na de dood van haar vader een bestemming probeert te vinden. In het tweede deel wordt een heel nieuwe dimensie aan haar bestaan toegevoegd, als ze ingaat op de uitnodiging van een aristokratische Tibetaanse vriendin om mee te gaan naar haar ouderlijk huis Lhasa voor de viering

van de nieuwjaarsfeesten. Haar verblijf in Tibet wordt voorafgegaan door een zware tocht te paard door het Himalaya-gebergte om het afgelegen Lhasa te bereiken. Het derde en minst omvangrijke deel geeft hun overhaaste vlucht uit Tibet weer, als een Nomadenstam tijdens de feesten in Lhasa in verzet is gekomen tegen de Chinezen, die het land van de Dalai-Lama al zeven jaar bezet houden.



Het verhaal bevat veel, goed in het geheel geïntegreerde informatie over de natuur en het leven in Tibet, waar geloof en staatsbestel nauw met elkaar verweven zijn. Op konsekwente wijze wordt een indringend beeld gegeven van schrille tegenstellingen, zoals de enorme armoede en achterlijkheid van de horige boerenbevolking, de macht en de rijkdom van de Boedhistische kloosters en de uiterlijke praal en de leegheid van de ietwat verwesterlijkte leidende klasse. De feodale situatie lijkt enigszins af te brokkelen, mede door toedoen van de Chinezen, hoewel hun rol en politieke funktie niet helemaal duidelijk worden. Een vakkundig opgezet verhaal met funktionele karakters; de verhouding tussen de twee meisjes wordt, vanuit hun zo zeer verschillende denk- en leefwereld aardig en soms met humor getypeerd. De beginnende relatie tussen Carry en een Chinese arts versterkt de emotionele betrokkenheid bij het gebeuren.

Mede door de suggestieve, hoewel niet altijd gemakkelijk toegankelijke, stijl, de kleurrijke beschrijvingen, de knappe dialogen en een gevarieerd woordgebruik een meeslepend verhaal voor dertien jaar en ouder.

Frederica de Cesco: *De gouden daken van Lhasa.* Vertaling: Lidi Luursema. Leopold. 222 blz. f 28,50.

Een in de Middeleeuwen gesitueerd verhaal over een meisje dat zich door schokkende ervaringen in haar vroegste levensjaren van de mensen is gaan afsluiten, niet spreekt en geen ogenkontakt maakt.

Alle pogingen van het kinderloze echtpaar, dat zich over haar ontfermde, om haar te bereiken en via een liefdevolle verzorging tot een normaal mens te laten opgroeien lijken te falen. Pas het kontakt met een zwart poesje lijkt een brug e zullen slaan naar de realiteit. Maar dit kontakt wordt wreed verstoord, omdat het koren op de molen van haar bijgelovige tijdgenoten is, die haar van hekserij beschuldigen. Het verhaal is gesitueerd tegen een middeleeuws aandoende achtergrond. De aanduidingen van roversbendes en ziektes hebben voornamelijk de funktie om de bijgelovigheid van de mensen begrijpelijk te maken. Door de vele rampen die de bewoners voortdurend bedreigen zijn de dorpsbewoners al snel geneigd onheil te koppelen aan afwijkend gedrag van mensen. Daar tegenover zet de schrijfster een aantal personen die de moed hebben zich tegen de normen van de meerderheid te verzetten en op te komen voor de zwakke.

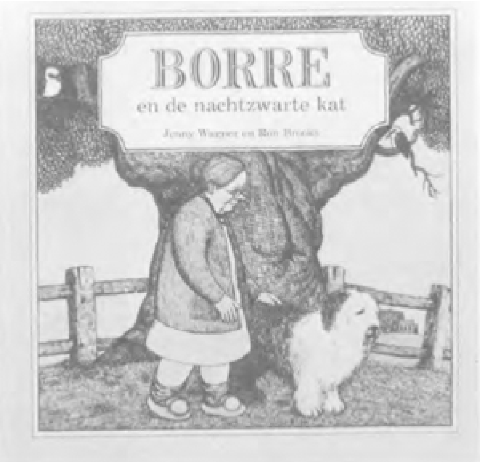
Op geloofwaardige wijze wordt een beeld opgeroepen van de manier waarop het meisje opgroeit, stil haar eigen weg gaat en vaak alleen in de natuur gelukkig blijft. Ontroerend is beschreven hoe het kontakt met de poes bij haar voor het eerst de ervaring lijkt op te roepen dat zijzelf ook een levend wezen is. Ook wordt knap uitgewerkt hoe de man en de vrouw ieder op hun eigen wijze door het kind afgestoten en aangetrokken worden en reageren op de uitzichtloosheid van de situatie. De overige figuren blijven meer typen met enige neiging tot zwart/wit-schematisering.

Door het onderwerp en de wat beschouwende verteltrant is het verhaal niet voor iedereen even toegankelijk. Toch kunnen lezers vanaf twaalf jaar zeker aangesproken worden door de emotionele geladenheid waarmee de situatie rond het kind beschreven wordt.

Helen Griffiths: *Het heksenkind.* Illustraties: Reintje Venema. Vertaling: M. Slagt-Prins. West-Friesland. 138 blz. f 18,25.

Prachtig geillustreerd prentenboek, waarin met heel eenvoudige middelen in een sfeer van humor en harmonie wordt duidelijk gemaakt

dat je als individu geen claim op iemand kunt leggen: als je van iemand houdt moet je hem soms met een ander delen.



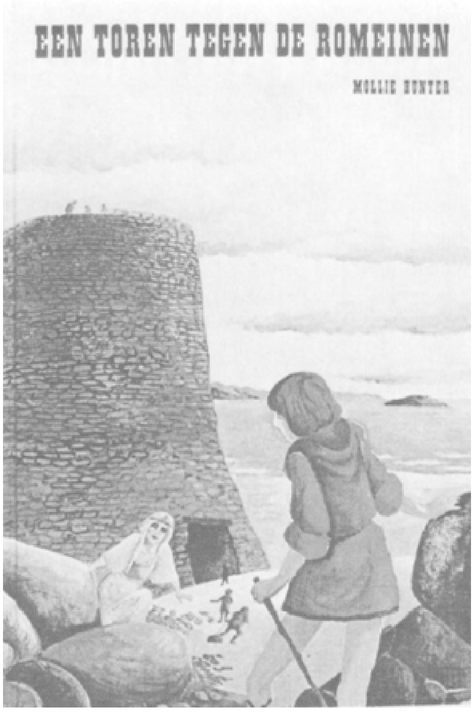
De hond Borre heeft het fijn bij zijn bazin Roosje en Roosje heeft een goede kameraad aan Borre. Op zekere dag merkt Borre dat Roosje een zwarte kat wil binnenhalen. Borre wordt erg jaloers en haalt streken uit om te verhinderen dat de kat huisgenoot wordt. Aan Borre wordt op subtiele wijze duidelijk gemaakt dat hij Roosje een groot plezier kan doen door de nachtzwarte kat te accepteren. In Borre zullen kinderen van diverse leeftijden eigen gevoelens herkennen, ook al zal het verhaal door zijn eenvoudige structuur in eerste instantie vooral kleuters aantrekken.

De enkele korte maar duidelijke zinnen onder de platen stimuleren het intens kijken naar de volheid van de prenten. Deze prenten, warm van kleur en sfeer, zijn met grote liefde voor het detail getekend.

Van welke kant je het huisje van Roosje ook benadert, van binnen, van buiten of van de zijkant, alle voorwerpen en meubels staan op hun plaats. Het geeft een gevoel van herkenning. De tekenaar heeft een omgeving geschapen waarin je de weg niet kwijt kunt raken, een geborgenheid die je zin geeft bij Roosje en Borre aan tafel te schuiven. En daarmee vormen deze illustraties ook de veilige basis van waaruit je met Borre de nachtzwarte kat kunt accepteren.

Aparte vermelding binnen het opvallende evenwicht tussen tekst, pentekeningen en lay-out verdient nog het gekozen papier: de licht-bruinige tint is in volledige harmonie met de gebruikte kleuren. Kortom een bijzonder fraai verzorgd prentenboek.

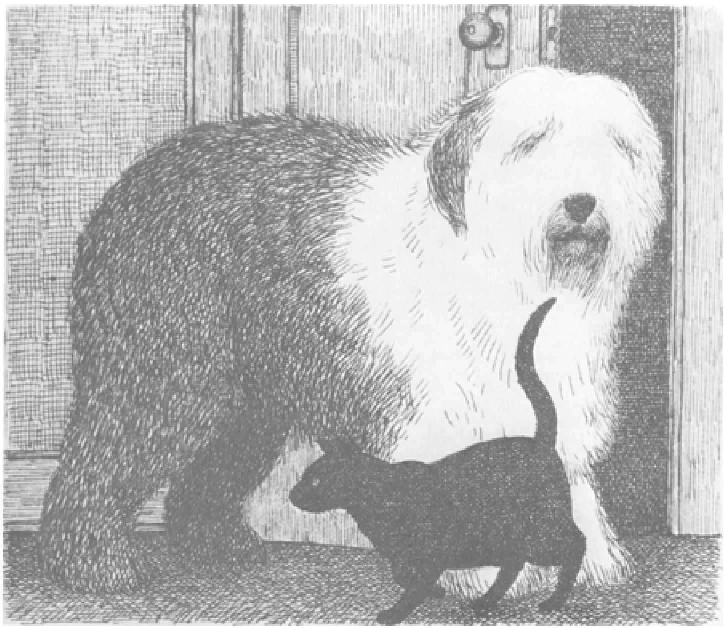
Jenny Wagner: *Borre en de nachtzwarte kat.* Illustraties: Ron Brooks. Vertaling: L.M. Niskos. Lemniscaat. 34 blz.



De ‘brochs’, verdedigingstorens, gebouwd in het begin van onze jaartelling op de Orkneyeilanden en de Schotse noordkust, inspireerden de schrijfster tot dit verhaal.

Hoofdpersoon is Coll, een kreupele weesjongen, die een nieuw idee heeft ontwikkeld om de stam tegen invallers te verdedigen. Hij moet zijn stamhoofd en de druïde van de stam overtuigen van de kracht van een uit galerijen bestaande verdedigingstoren.

Maar voordat de toren gebouwd wordt, beleeft de lezer de angst die er op die eilanden heerst voor de Romeinse slavenhalers. Vooral Coll herinnert zich telkens weer hoe ruim tien jaar eerder zijn vader gedood, zijn moeder ontvoerd, hijzelf kreupel werd en zijn broertje wonderbaarlijk gered werd door de goden. Dit broertje, Bran, wordt als een uitverkorene tot het priesterschap bij de druïden opgeleid. De wijze waarop de eilandbewoners zich moeten verdedigen tegen de dreigende invallen van de Romeinen zaait grote tweespalt tussen het stamhoofd en de druïdenleider. Temidden van de vele gebeurtenissen staat de overwinning van de intelligentie van Coll centraal, die het niet moet hebben van lichaamskracht en geweld, maar van verstand en takt. Hij kan zich losmaken van bestaande denkpatronen en slaagt er tenslotte in met zijn uitvinding de middenweg te vinden in de machtsstrijd tussen het stamhoofd en de druide. De in dit hoofdmotief verweven neventhema's maken dit goed opgebouwde verhaal vrij ingewikkeld.



Illustratie uit: Borre en de nachtzwarte kat; gekekend door Ron Brooks

De suggestieve tekening van zowel de belangrijkste figuren met hun persoonlijke problemen en onderlinge relaties als de zeden en gewoonten van de Keltische stam bieden mogelijkheden om sterk bij het verhaal betrokken te raken.

Een interesse-wekkend boek voor twaalf jaar en ouder.

Mollie Hunter:

Een toren tegen de Romeinen.
Vertaling: Engelien Boeser.
Holland. 176 blz. f 18,90.

Buitenlandse onderscheidingen

Zes Nederlanders kregen een eervolle vermelding bij de Europese jeugdboekenprijs, die iedere 2 jaar door de provincie Trento in Italië wordt uitgereikt.

Deze prijs, die dit jaar aan Frankrijk werd toegekend en de vorige keer aan Nederland (Thea Beckman) wordt bepaald door een internationale jury van literair en pedagogisch gerichte academici. Het Nederlandse jurylid is dr. Ria Bauer-van Wechem. Uit 181 boeken kwamen 6 Nederlandse met een eervolle vermelding voor de dag:

- Tonke Dragt - *Water is gevaarlijk* (bloemlezing)
- Anke de Vries - *Belledonne kamer 16* (jeugdroman)
- Tonny Vos - *De nieuwe vrijheid* (historische jeugdroman)
- Guus Kuyer - *Met je kop in de prullebak* (kinderboek)
- Frans Hoppenbrouwer - *Hasse de Haas* (educatief)
- Dolf Verroen - *Allemaal de boom in* (voor jonge kinderen)

Mijn griffels
Emilie Vermeer

Als jeugdbibliothecaresse probeer je de stroom nieuwe kinderboeken bij te houden, te lezen, te beoordelen en later in de uitlening te bekijken hoe die boeken in de markt liggen bij kinderen. Onwillekeurig heb je zelf onder al die nieuwe boeken 'n aantal voorkeuren zitten. Als dat uitgaven van het lopend jaar zijn dan is de uitdaging groot om een persoonlijk bekroningenlijstje te maken. Voor een persoonlijke lijst hanteer je andere normen dan een officiële jury doet: je kunt 'n aantal kriteria doorelkaar husselen en uiteindelijk je subjectieve mening laten prevaleren.

Toch gek dat je bij de bekendmaking van de bekroningen voor verrassingen komt te staan. Enkele onverbiddelijke toppers daargelaten (Tom Tippelaar, Borre en de nachtzwarte kat, Hoe de heks ezeltje Alf te pakken kreeg) staan er toch titels op de lijst waarvan je denkt: hoe is het mógelijk, ik ben benieuwd hoe ze dát in het juryrapport motiveren.

Het zou goed zijn te weten op welke punten onderstaande titels het nodige aantal stemmen niet gehaald hebben. Er zitten boeken bij die met groot succes op scholen gebruikt worden, maar dat is helaas geen doorslaggevend argument!

Nöstlinger, C. - *Het Tomaniboek*. Lemniscaat. Vanaf 8 jaar.

De vader en de moeder die in dit verhaal hun 2 dochters trachten te doorgronden ondergaan een metamorfose; het hele gezin wijkt plotseling zo af van de heersende maatschappijnormen, dat het haar geluk elders moet zoeken. En ze zoeken nog steeds...

Wat een bizarre, maar uitstekende manier om kinderen te laten zien hoe moeilijk ‘elkaar proberen te begrijpen’ is.

Het is een prima thema om met kinderen te bepraten. In een tijd waarin de mens erg met zichzelf bezig is, waarin het streven naar gelukkig worden groter is dan naar gelukkig zijn, nodigt zo'n verhaal uit het symptoom eens met kinderen uit te diepen.

Biegel, P. - *Brieven van de generaal*. Holland. Vanaf 8 jaar.

Het lijkt een ouderwets en oubollig verhaal, maar ondanks dat heeft het boek een grote charme: het verhaal is oergeestig verteld, er zit genoeg ironie en kritiek in om alle gebeurtenissen te relativeren. Een lekker boek om voor te lezen.

De generaal stuurt regelmatig brieven naar zijn vrouw, waarin hij haar sommeert streng op te treden tegenover 3 logeetjes. De generaalsvrouw is een merkwaardig persoon die in een magische wereld lijkt te vertoeven en die daardoor haar logeetjes de vakantie van hun leven bezorgt.

Ungerer, T. - *Geen kus voor moeder*. Bruna. Vanaf 9 jaar.

Meesterlijk, zoals er hier een obstinate jonge kater ten tonele gevoerd wordt. Parodiëren is Ungerers sterkste kant en dat doet hij dan ook volop. Het is kinderen aan te leren ook plezier in dubbelzinnige teksten te hebben en dit boekje geeft daar een goede aanleiding toe.

Fleischman, S. - *De wonderbaarlijke boerderij van Boer Bezem*. Kosmos. Vanaf 9 jaar.

Het is een raadsel waarom dit geestige boek niet bekroond is. Boer Bezem vertelt in dit boek zijn opgesmukte verhalen in sterk overdreven taal over zijn boosaardige buurman en hoe hij die te slim af is.

Fleischman is een meesterverteller!

Een boek waarin kritiek op de maatschappij onverholen te berde wordt gebracht komt van Dolf Verroen - *Heb jij het buskruit soms uitgevonden?* Leopold. Vanaf 9 jaar.

Het verhaal gaat over Pip, een jongen die de toverkunst nog niet bijster machtig is. Pip's vader raakt betoverd en het verhaal ontwikkelt zich nu rond het probleem hoe vader terug getoverd moet worden. Dit is een droge opsomming van een verhaal dat met een enorme vaart geschreven is met veel ‘spreektaal’. Door de benarde positie van de vader wordt er heel wat geëxalteerde taal uitgeslagen.

Het boek leest erg gemakkelijk, er gebeurt veel in en dat is een argument wat voor veel kinderen doorslaggevend is om er aan te beginnen.

Buisman, J. - *Keetje's kinderen*. De Harmonie. Ong. 5 jaar.

Van dezelfde schrijfster is enkele jaren geleden *Kees en Keetje* bekroond. Dit boekje is daar een vervolg op: het verhaaltje gaat nu over Keetje die in verwachting is en alle consternatie die haar zwangerschap en de geboorte van 3 dochters onder de bewoners van ‘De Ruige

Berm' teweeg brengen.
Geestig verhaaltje, leuke tekeningetjes. Het is goed dat dit onderwerp weer eens in verhaalvorm voorkomt.

Coren, A. - *De avonturen van Arthur de Kid.* *De avonturen van Buffalo Arthur.* *De avonturen van de Lone Arthur.* Ploegsma. Vanaf 8 jaar.

Gelukkig bestaan er nog schrijvers in de wereld die in staat zijn Western-verhaaltjes te vertellen waaruit het opgeblazene van die hele cowboywereld goed naar voren komt. En voor kinderen die de persiflage niet doorhebben blijven de verhalen geweldig goed, omdat de hoofdpersoon, met wie zij zich gemakkelijk kunnen identificeren, door zijn slimheid de onverzettelijke held is.

Vriens, J. - *Ik wil mijn poes terug.* Van Holkema. Ong. 6 jaar.

Dit is een erg lief verhaaltje over een jongetje dat verteerd van verdriet over zijn zoekgeraakte poes een nachtelijke tocht onderneemt om het beest te vinden.
Het is een evenwichtig verhaaltje waarin ook de ouders een belangrijke funktie hebben. Een boekje waarin kinderen veel van de emoties zullen meevoelen.

Vries, A. de - *Belledonne kamer 16.* Lemniscaat. Vanaf 12 jaar.

Erg goed geschreven verhaal: een 16-jarige Nederlandse jongen gaat op zoek naar de betekenis van enkele woorden uit een gevonden zakboekje. Deze zoektocht leidt hem naar Frankrijk alwaar hij zijn ontdekking, die terugvoert tot de oorlogstijd, doet.
Voor de meeste oudere kinderen is dit boek goed te lezen, Anke de Vries weet haar verhaal zeer spannend aan de man te brengen.

Het grote triviaal-taboe
Tonny Vos-Dahmen von Buchholz

'Waarom doet dat mens dat nou? Ze heeft het toch niet nodig?'

Een kreet die achter mijn rug nogal eens gebruikt wordt, wanneer de vraag ter sprake komt, waarom ik als auteur van historische jeugdromans ook triviaal-literatuur schrijf. Rechtstreeks tot mij gericht luidt de vraag: 'Vind je het niet beneden je waardigheid?'

In een discussie over dit onderwerp wil ik wel eerst weten wat de ander onder dit begrip verstaat. Er bestaan namelijk twee elkaar niet dekkende vertalingen. De mijne luidt: 'ontspanningslectuur, zonder pretenties.' Meestal blijkt mijn gesprekspartner 'rotzooi' te bedoelen en zo kan de een het hebben over een genre terwijl de ander een kwaliteitsnorm hanteert. Eén en dezelfde taal spreken wil nog niet zeggen dat je elkaar verstaat!

Mijn steun en toeverlaat de 'Grote Van Dale' geeft voor trivialiteit: 'platheid, alledaagsheid', maar ook: 'alledaagse, niet deftige uitdrukking'. Ziedaar het addertje onder het gras.

Vanzelfsprekend bedoel ik het genre en stel dan dat ik een voorstander ben van het verschijnen van goede en goedkope triviaal-literatuur.

'Hooguit tien procent van de jeugd leest regelmatig!' klagen uitgevers en boekhandelaren. 'Negentig procent niet of nauwelijks!' Ik weet niet of deze percentages helemaal zuiver zijn, maar ben geneigd erin te geloven. Ik hoor deze kreet namelijk veelvuldig en de mensen die het commerciële aspect in de gaten moeten houden weten doorgaans wel met welke statistieken ze moeten werken. Zonder ons vast te pinnen op exacte cijfers kunnen we toch zonder enige twijfel zeggen, dat het aantal fervente lezers schril afsteekt tegen het aantal niet-of-nauwelijks-lezers.

Het nut van lezen, de waarde van een boek, maar ook (en niet in de laatste plaats) de vreugde die lezen verschaft kan een niet-lezer nooit bijgebracht worden met een 'moeilijk' boek, een boek dat eisen aan z'n lezer stelt.

Stel dat ik een niet-lezer van een jaar of dertien, veertien, mijn historische romans zou voorleggen. 't Zou dezelfde uitwerking hebben als Vigoleis op iemand die een jaar Duits heeft, of Shakespeare op een beginner Engels. Antipropaganda zou dat zijn.

Maar een spannend speurdersverhaal, een lekker reisavontuur, een geinig 'meidenboek' - daarvoor zijn ze wel in, die luie of 'moeilijke' lezers. En je hoopt natuurlijk dat ze vanzelf overgaan op het zwaardere werk als ze eenmaal de smaak te pakken hebben. Dat lukt niet altijd.

Ik heb eens geruime tijd post van een meisje ontvangen dat al mijn pockets las en zich er helemaal mee identificeerde. Ze vroeg me bijvoorbeeld of een bepaalde figuur soms haar opa was ('want die is ook schilder en woont ook in Breda en hij gedraagt zich precies zoals Sander Stevens in uw boeken'). Ik probeerde haar voorzichtig aan het zwaardere werk te krijgen. 'Lees mijn historische romans eens,' schreef ik en stuurde haar de titels.

Enige weken stilte.

Toen een brief: ‘Ik heb er twee gelezen - ik vond er geen pest aan. Wanneer komt uw volgende pocket uit?’

Twee mogelijkheden: òf ze was nog niet aan zwaarder werk toe; òf ze zal er nooit aan toe komen. In beide gevallen is de functie van het triviaalboek duidelijk. Wanneer het geen ‘inleiding tot meer’ is, wanneer de lezer altijd blijft hangen in triviaalkost, dan blijft hij in elk geval op die manier bezig met taal - armer kan hij er niet van worden.

Maar dit genre heeft nòg een functie: de escape.

Iedereen heeft op gezette tijden behoefte aan pure ontspanning, aan ‘nu eens alsjeblieft géén problemen’. Wie van ons durft met de hand op het hart te stellen dat hij nooit eens een keukenmeid of detective (in mijn gezin ‘koksverhaal’ gedoopt) leest? Er is behoefte aan goede escape en een schreeuwende behoefte aan goede humor. Als ik een humoristisch talent bezat zou ik veel in dat genre willen schrijven. Helaas... ik kan het niet. Maar in ons landje wordt alles wat luchtig, vrolijk en ontspannend is op z'n minst gewantrouwd en ‘vertellers’ zijn hier nooit in trek geweest, noch in het serieuze, noch in het ontspannende genre.

Wanneer er geen triviaal-literatuur bestond, zou de massa nauwelijks-lezers nooit een boek lezen en zou de serieuze lezer een heleboel pretentieloze ontspanning missen.

Dit alles slaat natuurlijk op het genre.

Wat de kwaliteit betreft: In feite is de term

'triviaal-literatuur' onjuist'. 'Triviaal-lectuur' zou beter zijn, 'leesvoer' voor mijn part. Maar laten we dan wel onderscheid maken (naar het voorbeeld van de Internationale Jeugdbibliotheek in München) tussen 'leesvoer met niveau' en 'leesvoer zonder niveau'. Natuurlijk moet ook een triviaalboek voldoen aan kwaliteitsnormen wat taal, stijl en opbouw betreft. Over het onderwerp valt niet te twisten, dat is een kwestie van smaak. Dit soort boeken moet makkelijk leesbaar zijn, niet diep-op-de-feiten-ingaand, maar wèl verantwoord! De schrijver die denkt gauw even een grijpstuiver te verdienen met een pocketje dat hij (meestal onder pseudoniem) in elkaar flanst, misbruikt zijn mogelijkheden. Alles wat ik in dit genre schrijf is zorgvuldig opgezet en uitgewerkt, alle feitenmateriaal nageplozen. Of ik nu over diamant schrijf of over een antiquariaat, over siurells of talayots, er is altijd een goede oriëntatie bij vaklieden aan vooraf gegaan. Ik kan het nu eenmaal niet laten ook deze boekjes vol te stoppen met informatie en die feiten moeten kloppen. Dat ben je als schrijver aan je lezers verplicht. Zo wordt uit het amusementsboekje nog opgemerkt een heleboel opgepikt aan wetenswaardigheden. Voor mij is bij dit werk de moeilijkheid het vooral luchtig en oppervlakkig te houden; zodra zichtbaar wordt dat er iets te leren valt zit je voor dit genre fout.

De schrijver van 'moeilijke' boeken voelt zich vaak verheven boven de triviaalschrijver. Ik schrijf beide genres en dat vindt men vreemd. We leven nu eenmaal in hokjesland en wie in 't vakje historie zijn sporen heeft verdiend, mag daar nooit meer uit. Doe je dat wel, dan worden je motieven gewantrouwd. ('Zou ze dat nou doen voor het geld?') Ik vind het daarom prettig op deze plaats duidelijk te kunnen zeggen: ik doe het allebei met enthousiasme en inzet en vanzelfsprekend nooit onder pseudoniem. Ik heb geen behoefte aan die camouflage. Wie iets publiceert staat bloot aan kritiek. Wie die kwetsbare positie niet aandruft, wie niet achter zijn eigen werk durft te staan - doet er beter aan niet te publiceren.

Een schrijver moet zich nooit te veel verbeelden. Wie van mening is dat er voor de 'massa' niets behoeft te zijn, stelt zich belachelijk élitair op en discrimineert wel even het grootste deel van de bevolking. Het ware te wensen dat meer auteurs die hun bekendheid hebben gekregen met serieus werk, ook van tijd tot tijd 'leesvoer op niveau' zouden leveren, onder hun eigen naam welteverstaan. Zouden we in deze tijd, waarin iedereen bezig is af te rekenen met oude taboes niet eens ophouden met het creëren van het moderne nieuwe taboe van de triviaal-literatuur?

Gelukkig zijn er nog een heleboel wetenschapsmensen die begrijpen wat ik met mijn pockets wil bereiken en bereid zijn me daarvoor van informatie te voorzien. Zoals de musicologe-etnologe Henriëtte van Lennep. Nog voor een wetenschappelijke publicatie van haar hand over de Siurrels van Mallorca uit was, gaf ze me toestemming haar materiaal te verwerken in een triviaalpocket. 'Die boekjes van u komen in 15.000 gezinnen,' zei ze. 'Zo heeft tenminste iemand er wat aan - dat zware werk van mij leest toch geen hond.' En toen mijn pocket uit was nam ze de moeite me op te bellen om te zeggen dat ze het helemaal eens was met de wijze waarop ik haar gegevens had verwerkt.

Wat doet het ertoe of je psychologische romans op de markt brengt of meisjesboeken, detectives of historische romans, voor al die genres is een plaats, als je datgene wat je doet, maar verantwoord doet.

Ik weet niet wat ik in de toekomst nog zal schrijven. Mijn grote liefde is het historische werk, maar ik zal nog vaak uit mijn hokje komen. Eén ding is zeker, wat ik ook zal doen, ik zal het altijd met open vizier doen en met volledige inzet.

Beekman, H. ***Simone en de zwarte ooievaar.***

Eenvoudig verhaaltje over een meisje dat met haar twee vriendinnen een zwarte ooievaar vindt, die een bevroren poot blijkt te hebben. Met behulp van school- en dorpsgenoten zet zij diverse akties op touw om het dier naar Afrika te kunnen sturen.

Bergmans, W. ***Bandieten op Bali.***

Een geheim agent van een syndicaat ter bestrijding van de misdaad, gewapend met o.a. een camera met kogelmagazijn en een ballpoint met verdovend gas, gaat als journalist naar Bali om daar de verdwijning van vijf mensen op te helderen. 'Intuïtie' en geluk zetten hem direkt op het goede spoor en de ontvoerden ontkomen op het nippertje aan de offerzucht van een priester en de uitbarsting van een vulkaan.

Brand, B. ***Winnetou; het dal van de geesten.***

De Grote Jager (Old Shatterhand) en zijn vriend Winnetou raken op het spoor van schurkachtige soldaten, die rijk worden van kwikleveringen aan een zilvermijn. De kwik wordt gedolven in Ghost valley, 'Het dal van de geesten', door mannen die op geheimzinnige wijze waren verdwenen. Dit alles gaat gepaard met vrij veel vechtpartijen.

Bruin, J. de ***Frits en Frans, twee kampeerders in de knoei.***

Tijdens een vakantie in een oude Parijse autobus beleven twee jongen en de eigenaar van de

bus allerlei avonturen. Het hoogtepunt is wel het oprollen van een bende wapensmokkelaars.

Brussel, T. van *Professor Knap en zijn superauto.*

Verhaal over een professor die een superauto en verdwijnpillen heeft uitgevonden. Hij beleeft samen met zijn vrouw en kleinzoon met deze auto allerlei 'doldwaze' avonturen.

Driebergen, M. *Sietske.*

Sietske is als wees samen met haar broer opgegroeid in het gezin van haar oom en tante. Zowel thuis als op school is ze dan weer uitgelaten en dan weer in de put. Wanneer ze door een auto-ongeluk haar voet erg blesseert, beseft ze dat ze haar plannen voor ballet zal moeten opgeven.

Delden, H. van *Met de Adriana naar Barcelona; een zeereis per coaster.*

Twee vrienden mogen in de grote vakantie met een kustvaarder van Delfzijl uit meevaren naar Barcelona.

Feenstra, R. *De Discus en de blauwe diamant.*

Het 'Syndicaat', een bende misdadigers van grootindustriëlen stuurt een raket naar de maan om diamant te halen. Professor Tjerk Hiddes weet deze raket te onderscheppen en zo de bemanning te redden en de blauwe diamant te bemachtigen.

Hagers, F. *Marjoleintje op Vlieland.*

Marjoleintje brengt met de hele klas een werkweek op Vlieland door en beleeft in die ene week verschrikkelijk veel 'dolle' dingen.

Jansonius, H. *Rennie.*

De dochter van een kunstschilder en een ballet danseres brengt haar vakantie door bij haar vader op een eiland voor de kust van Florida en ontdekt daar een zeemonster, wat grote opschudding verwekt onder de eilandbewoners.

Saris, L. ***En zo begon het.***

De 12-jarige Merel, een ballerina in spé, wordt verliefd op een 11 jaar oudere fotograaf, die zich echter met haar zuster verlooft.

Louwman, J. ***De geheime club van Brammetje Bond.***

Met zijn vriendjes richt Brammetje een geheime club op. Een vreemde bezoeker, de ‘Grote Groene Draak’ brengt een aantal bezoekjes aan het clubhuis, en de club moet er nu achter zien te komen wie die vreemde snuiter eigenlijk is.

Miller, M. ***Buffalo Bill, de grote jager.***

Tijdens een vleestransport worden Buffalo Bill paard en wagen ontstolen. Indianen bedreigen alle blanken, maar Buffalo Bill ziet kans de Indianen duidelijk te maken, dat hij niet tot de dieven behoort, door wie de Indianen al eerder beroofd werden. De dieven ontkomen niet aan de gevangenis.

Prins, P. ***Snuf en de geheime schuilplaats.***

De leider van een verzetsgroep, een edelsmid, kan tijdens de oorlog nog net op tijd zijn bezittingen redden; het geheim van de vindplaats ervan neemt hij echter mee in zijn graf. Jaren later vindt de zoon, geholpen door drie andere jongens en hun hond Snuf, de kostbaarheden van zijn vader terug.

Sluys, W.N. van der ***Zeesleper, vast die tros...*** **Roman over zeeslepers en bergingswerk.**

Als een jonge markonist op een sleep- en bergingsboot meewerkt aan enige moeilijke bergingen, waarbij het vechten tegen de woedende zee de mannen samenbindt, weet hij zich onder hen toch op zijn plaats en als echte Hollandse zeeman in zijn element.

Vening, W. ***Circus Pinokkio treedt op.*** **Straaten.**

De nieuwe jeugdleider richt met de kinderen een kindercircus op. Ondanks enkele moeilijkheden slagen ze er tenslotte in een fantastische voorstelling te geven.

Vlieger, K. *Terreur over Vlaanderen*.

Antonius Klankenberg een rasmisdadiger is net uit de gevangenis. Hij vormt meteen een nieuwe bende en organiseert zeer slimme en ‘wrede’ bankovervallen. Door afpersing weet hij vele miljoenen te vergaren. Jean Vrijman en Freek van Hoovelt hebben de grootste moeite deze bende onschadelijk te maken.

‘Je hebt geen idee hoe heerlijk het 40, 50 jaar geleden was een teenager te zijn’
Barber van de Pol in gesprek met Roald Dahl

Toen Roald Dahl (62), van oorsprong een Welshman, op zijn achttiende van school kwam, had hij geen zin om naar de Universiteit te gaan. Er waren best mogelijkheden om het wel te doen, zijn moeder (zijn vader ging dood toen Roald drie was) drong er zelfs een beetje op aan. Maar hij wilde geen dokter of ingenieur of accountant worden, dus waarom zou je al die kennis in je hoofd stoppen. Er is vast wel iets leukers in het leven te doen, dacht hij. Dus geen Cambridge of Oxford, maar reizen, de wereld verkennen. Een baan bij de Shell Oliemaatschappij garandeerde dat en Dahl maakte inderdaad een fantastische tijd door in Tanzania. Van de bootreis erheen alleen al genoot hij tot in de kleinste details. Het was 1939 en langzaamaan werd het duidelijk dat er een oorlog zou uitbreken. Dahl werd ingelijfd bij de Royal Air Force. Hij ervoer het als een fantastische tijd: leren vliegen, de opleiding voltooien in Irak, dus opnieuw reizen. Het begin van de oorlog herinnert Dahl zich als iets absurds maar onherroepelijks: ineens moest hij Duitsers gevangen nemen met wie hij tot dan toe vriendschappelijk was omgegaan. Er zaten destijds veel Duitsers, als ex-kolonisten, in Oost Afrika. In de herfst van 1940 wordt Dahl in een Gladiator neergehaald en loopt brandwonden en een schedelbasisfractuur op. Al wordt hij aardig opgelapt, hij zal zijn leven lang last houden van zijn verwondingen. Na de nodige omzwervingen belandt hij in 1942 op een kantoor in Washington, als assistent-luchtmacht-attaché. Het is in die tijd dat Dahl van de ene dag op de andere schrijver wordt. De beroemde avonturenverteller C.S. Forester vraagt hem zijn ervaringen als oorlogsvlieger onder woorden te brengen. Hij zal het verhaal redigeren als zijn bijdrage aan de oorlog en het in de Saturday Evening Post laten zetten. Als hij Dahls ‘Een zacht eitje’ ziet, is hij perplex. Daar hoefde niets meer aan veranderd te worden! Per omgaande post stuurt hij Dahl een cheque en voegt er een briefje bij met de vraag: ‘Weet je dat je een schrijver bent?’

Zo begint een schrijverscarrière met miljoenenoplagen, duizenden brieven per week (althans tegenwoordig), vrienden als Henry Moore, Leonor Roosevelt en Ernest Hemingway. De bundels *Over to you, Kiss-Kiss* en *Someone like you* worden in talrijke landen vertaald. Dahl produceert niet snel. Hij vertelt graag dat hij vier maanden over een verhaal doet en dat hij alsmaar luier wordt. Soms is het alsof hij het nog vreemd vindt dat hij een bekend schrijver is, bijvoorbeeld wanneer hij bedenkt hoe zijn leraren van destijds zijn schrijfcapaciteiten beoordeelden. Op zijn rapporten stonden kwalificaties als ‘geen fantasie’, ‘kan zijn gedachten niet onder woorden brengen’, ‘beperkte woordenschat’, ‘kan geen behoorlijke zin op papier zetten’. Lezen deed hij altijd al graag, zij het vooral avonturenboeken. De liefde tot enkele klassieken werd Dahl bijgebracht door een prachtjuf die iedere week op zaterdagochtend de zich in de kroeg bezattende staf van de barbaarse kostschool waarop hij zat verving. Het was mevrouw O'Connor en zij vertelde vol gloed over Chaucer, Milton, Dryden, Pope. Roald hield prompt van allemaal. Maar wie hij echt met rode oortjes las was Ambrose Bierce, die barstte van fantasie, en later Hemingway, Lawrence.

Waarom hij op een gegeven moment kinderboeken is gaan schrijven en blijven schrijven, weet hij zelf niet zo goed. Het zal wel samenhangen met het feit dat hij kinderen heeft. Vijfentwintig jaar geleden trouwde hij met de Amerikaanse filmactrice Patricia Neal, winnares van een Oscar voor haar rol in 'Hud'. Ze kregen vijf kinderen waarvan er nog vier in leven zijn. De oudste, Olivia, stierf aan de mazelen door een complicatie die één op de miljoen keren voorkomt. Hun enige zoon, Theo, hield een waterhoofd over van een ongeluk dat hij had toen hij vier maanden oud was: een taxi kwam op het trottoir terecht en raakte de kinderwagen waarin hij lag. Hij is nu op de leeftijd om een vak te leren en wordt bakker. Het gezin zou nog een harde klap krijgen: Patricia kreeg tijdens filmopnamen een hersenbloeding. 'Hopeloos,' zeiden de doktoren. 'Zal nooit meer goed kunnen praten of lopen.' Maar dat zou ze wel, dankzij de enorme inzet van Dahl die weigerde het te accepteren en al z'n vrienden uit de buurt inschakelde om Pat helemaal vanaf

het begin weer alles te leren.

Ze wonen in een prachtig, laag, wit boerenhuis in Great Missendon, een uurtje met de trein uit Londen. Roald Dahl verzorgt er zijn orchideeën, golft er met vrienden - niet schrijvers - waar hij verknocht aan is, gaat af en toe eens bij iemand langs, bijvoorbeeld bij Henry Moore die vlakbij woont, en komt tegemoet aan de vele verplichtingen die samenhangen met zijn roem en die zijn secretaresse niet allemaal kan opvangen. Af en toe schrijft hij ook nog wel wat, in een afzonderlijk gebouwtje. In huis is het te roezemoezig, daar doet hij andere dingen. Het enige dat hij de laatste jaren voor volwassenen schreef was *Switch bitch*; verder zijn het allemaal kinderboeken, al is de productie lager dan ooit. Onlangs verscheen een nieuw kinderboek: *De krokodil*, een typisch griezelig Dahl-verhaal waarin heel wat sappige kindertjes in de keel van een krokodil verdwijnen. Het is bestemd voor driejarigen en dat is in elk geval nieuw.

Sjakie en de chocoladefabriek dateert van 1964 en is waarschijnlijk Dahls beroemdste kinderboek. Roald Dahl is zelf dol op chocolade en hij laat zijn held met grote zintuiglijke precisie genieten van al het lekkers dat voorradig is in de chocoladefabriek die centraal staat. Het is de fabriek van de heer Willie Wonka.

Sjakie (Jaques Stevens) is een arm jongetje en de begeerde Wonka-reep zit er maar één keer per jaar in, op z'n verjaardag. Dan doet hij er wel een maand over voor hij op is. Het prikkelende toeval wil - of misschien kun je beter spreken van een aardige geste van de schrijver - dat de Wonka-chocoladefabriek, absoluut de lekkerste, grootste en beste ter wereld, vlakbij Sjakie's huis staat. Samen met een paar andere kinderen krijgt hij via een prijsvraag de gelegenheid eens een kijkje te nemen en te zien hoe al die wonderen tot stand komen: chocoladeijs dat uren koud blijft zonder ijskast, marsepein met viooltjessmaak, zachte caramels die om de tien seconden van kleur veranderen.

Sjakie gaat met een van z'n vier stokoude grootouders, de kloeke opa Jakob, naar de bezichtigingsdag. Alle andere prijswinnaars, stuk voor stuk ettertjes, hebben hun papa en mama meegebracht. Sjakie en opa Jakob genieten van al het moois, van de chocoladerivier, de kauwgommachine. De anderen zijn bang of lui of vraatzuchtig of verwend en worden het slachtoffer van afschuwelijke ongelukken waarvan het maar de vraag is of ze er heelhuids uit te voorschijn zullen komen. Meneer Willie Wonka durft het niet te garanderen. Het boek eindigt met de veilige thuiskomst van de Stevens met een lift die werkt op een miljoen suikergoedkracht.

Bijna tien jaar later komt het vervolg uit: *Sjakie en de grote glazen lift*. Sjakie is intussen de rechtmatige eigenaar van de chocoladefabriek en zal met zijn ouders en grootouders per lift naar de fabriek worden overgebracht. Voorlopig komen ze echter niet op hun bestemming aan vanwege wat onhandige manoevres met de knoppen. Ze komen in een baan om de aarde en raken verwikkeld in een strijd tussen marsgedrochten (die al kronkelend in staat zijn het woord ROT OP te vormen) en de bemanning van het eerste Amerikaanse ruimtehotel. Evenals in *Sjakie I* wordt aan het eind van een hoofdstuk een balladeachtig rijmsel ingevoegd waarin de goede afloop van de gang van zaken in twijfel getrokken wordt en quasi-moralistisch de vinger geheven wordt tegen bepaalde vormen van lamlendigheid die in het voorafgaande voorkomen zoals bekrompenheid, hypocrisie, opschepperij. De president van de Verenigde Staten, de heer Lancelot Grillegras, komt er niet best van af.

De tovervinger is Dahls ernstigste boek. Het is ook het kleinste en minst succesvolle. Dahl zelf houdt er wel van. Het is een simpele geschiedenis over een familie die graag jaagt, dit - uiteraard - ten koste van de dieren. De jacht komt veel voor in Dahls boeken en binnen sportieve grenzen kan hij best begrip opbrengen voor de fascinatie die er van uitgaat. Maar lui of wreed of blindelings jagen zit hem erg dwars. Vandaar de ‘straf’ aan de familie Kreitjes die in *De tovervinger* verandert in een stel eenden en de angst voor het geweer aan den lijve ondervindt.

Wel weer een groot succes werd *Daantje de wereldkampioen*, uit 1975. Daantje is een jongetje als Sjakie: aardig, oplettend, slim, graag in voor een grap. Hij woont met zijn vader in bijzonder goede verstandhouding samen in een oude woonwagen. Ook die vader is aardig, oplettend en bovendien, tot Daantje's grote vreugde, heel fantasierijk en verrassend. Hij houdt er een hobby op na die hij blijkt te delen met dorpsgenoten als de domineesvrouw en de veldwachter: af en toe een fazantje stropen omdat het zo vreselijk spannend - en lekker - is. Zijn grote vijand is een rijke dikke pief die jaarlijks een jachtpartij organiseert op makke, vetgemeste fazanten. Samen met Daantje zet vader hem een hak waar iedere lezer diepe vrede mee zal hebben. *Daantje* is een erg mooi boek, ook door de vele aandachtige details over de natuur die Dahl door het verhaal heen strooit. De Nederlandse vertaling die evenals bij de andere kinderboeken van Harriët Freezer is, is magnifiek.

> *‘Onze school was een klein dorpsschooltje, een lelijk laag roodstenen gebouw van een enkele verdieping. Boven de voordeur zat een groot grijs blok steen ingemetseld en daarop stond: DEZE SCHOOL WERD IN 1901 OPGERICHT TER NAGEDACHTENIS AAN ZIJNE KONINKLIJKE HOOGHEID DE PRINS REGENT.*
> *Ik moet dat wel duizend keer gelezen*

hebben. Iedere keer dat ik de deur doorging viel mijn oog er op. Ik denk dat dit de bedoeling was. Maar het is behoorlijk saai om steeds maar weer diezelfde suffe woorden te lezen, en ik dacht vaak hoe leuk het zou zijn als ze er op een dag iets anders op zouden zetten, iets interessants. Mijn vader had dat prachtig kunnen doen. Hij had het met krijt op de gladde grijze steen kunnen schrijven en het zou iedere morgen iets nieuws geweest zijn. Hij had er bijvoorbeeld opgezet: WIST JE DAT DE KLEINE KLAVERVLINDER VAAK ZIJN VROUW OP ZIJN RUG RONDDRAAGT? En een andere keer zou er staan: HET STEKELBAARSJE HEEFT RARE GEWOONTEN. ALS HIJ VERLIEFD WORDT OP EEN ANDER STEKELBAARSJE BIJT HIJ HAAR IN HAAR ACHTERSTE.' (Uit *Daantje de wereldkampioen*)

In *De fantastische meneer Vos* is het leedvermaak weer groot. Drie karikaturale boeren die schraperig en gemeen zijn worden daarin op een vreselijke manier bij de neus genomen. Ze hebben genoeg van meneer Vos die daags een kipje of iets anders jat en ze proberen hem uit te hongeren in zijn hol onder de grond. Maar de pogingen eindigen in een ondergronds feestmaal waaraan alle dassen, konijnen, wezels, mollen en vossen uit de buurt zich te goed doen. De ingrediënten van het maal zijn natuurlijk afkomstig uit de proviandschuren van boer Bolus, Bits en Biet, en de grote held is de fantastische meneer Vos.

Dit voorjaar kwam bij uitgeverij de Fontein de bundel *Het wonderlijk verhaal van Hendrik Meier* uit. De held uit het titelverhaal is een rijke nietsnut die niets anders doet dan proberen er via kappers, kleermakers en plastische chirurgen mooier uit te zien dan hij is. En: hij wil nog rijker worden, een drang die alle rijkaards delen. Als hij op een regenachtige middag een verhaal leest over een yogi die via concentratie-oefeningen leerde zonder ogen te zien, is hij vastbesloten die truc ook te leren. Het lukt hem na jaren, maar het aardige is dat hij het geld dat hij met zijn capaciteit verdient - namelijk door in casino's door de kaarten van zijn tegenstanders heen te kijken - niet aan luxe besteedt, maar het veilig op een Zwitserse bank zet en er over de hele wereld goede weeshuizen van laat bouwen. Een hooglijk bevredigend einde.

In deze bundel staan ook weer twee verhalen waarin de wreedheid tegen dieren en lompheid van bepaalde mensen wordt gehekeld. Het sterkst is dit in *De zwaan*, waarin een wat teruggetrokken pienter ventje alle botheid van twee klassegenoten die zich op de een of andere manier door hem uitgedaagd voelen, over zich heen krijgt. Het verhaal begint met een frisse gezinsscène waarin pa voor de teevee hangt en ma (die opmerkt dat ze konijnen doodschieten niet zo erg vindt, maar vogeltjes in mei wel) wordt afgesnauwd. De anti-held van het verhaal, Arie, is het product van al die onverschilligheid. Het als altijd zeer gedetailleerde verhaal krijgt op het laatst een wonderlijke wending wanneer de geplaagde Peter, met de vleugels aangebonden van een tot zijn grote verdriet doodgeschoten zwaan, ineens de kracht heeft om weg te vliegen.

De jongen die met de dieren praatte is al meteen fantastischer, al lijkt het, omdat het verhaal in de vorm van een kroniek gegoten is, om een waargebeurde geschiedenis te gaan. De schildpad die teneinde er soep van te maken op de Westindische eilanden

aan land getrokken is, blijkt ontvankelijk voor de troostende, bezwerende woorden van een jongetje dat volgens zijn vader met de dieren kan praten. Na veel gesoebat wordt het beest weer op zijn poten gezet en richting zee geduwd. Maar het jongetje kan geen afscheid van hem nemen. Op een nacht verdwijnt hij. Af en toe schijnt hij nog gesignaleerd te zijn op de rug van een reuzegroot beest, misschien wel een enorme schildpad. Zal hij ooit nog terugkeren? Ik weet het niet, zegt de verteller, ik betwijfel het. Hij is nu vast erg gelukkig.

De andere verhalen in deze bundel zijn weliswaar bizar maar realistisch. *De schat van Mildenhall* is een reportage over de vondst van zeer waardevolle zilveren gebruiksvoorwerpen uit de Romeinse tijd. Twee mannen, een ontevreden, geldzuchtige en zijn doodarme, maar best gelukkige onderdaan, worden tegenover elkaar gezet. Met zijn schaperigheid verspeelt de eerste een royale fooi van het Rijk voor beiden, maar hij is de enige die er onder lijdt.

De lifter is een spannend niemanddalletje met een verrassende - achteraf zeer voor de hand liggende en daarom extra knappe - ontknoping. Rest *Een zacht eitje*, het bewuste verhaal dat Dahl op verzoek van C.S. Forester schreef over een van z'n vliegeniersavonturen, en *Een buitenkansje*, een beknopte autobiografie over enkele hoogtepunten uit zijn leven waar iedereen altijd weer naar vraagt. Het onderschrift luidt *Hoe ik schrijver werd* en op bladzijde 162 staan een paar eigenschappen die je volgens Dahl moet hebben of je eigen moet maken wanneer je schrijver wilt worden:

1) Je moet een levendige fantasie hebben.

2) Je moet goed kunnen schrijven. Daarmee bedoel ik dat je een bepaalde gebeurtenis bij de lezer moet kunnen laten leven. Dat kan niet iedereen. Dat is een talent, dat je hebt of niet.

3) Je moet doorzettingsvermogen hebben, met andere woorden je moet kunnen doorgaan zonder op te geven, uur na uur, dag na dag, week na week en maand na maand.

4) Je moet een perfectionist zijn. Dat betekent

dat je niet tevreden mag zijn met wat je geschreven hebt tot je het over en overgeschreven hebt, tot je zeker weet dat je niet beter kan.

5) Je moet veel zelfdiscipline hebben. Je werkt alleen. Je bent bij niemand in dienst. Niemand zal je ontslaan als je niet aan 't werk gaat, of je een standje geven wanneer je het erbij laat zitten.

6) Het helpt een hoop als je gevoel voor humor hebt. Bij het schrijven voor volwassenen is dat niet absoluut noodzakelijk, maar voor kinderen is het essentieel.

7) Je moet bescheiden zijn. De schrijver die zijn werk geweldig vindt krijgt moeilijkheden.

Een sympathiek rijtje regels en een ieder die Dahl kent herkent zijn hand er in.

Behalve de bovengenoemde boeken, schreef Dahl voor kinderen *De reuzeperzik*, evenals veel van zijn andere verhalen verfilmd en enkele maanden geleden nog op de Nederlandse televisie te zien. Hij schreef bovendien filmscripts, onder meer voor ‘een James Bond’. Maar dat is het terrein van de volwassenen.

Het gesprek

Op bladzijde 181 van de bundel *Het wonderlijke verhaal van Hendrik Meier*, in *Een buitenkansje*, vertelt Roald Dahl hoe verbaasd hij was dat bij de eerste beroemde schrijver die hij ontmoette - en dat was C.S. Forester - niet de vonken van het hoofd afsprongen. Zijn gezicht, zijn manier van praten, zijn ogen achter de bril, zelfs zijn kleren waren doodgewoon. Nu heb ik Roald Dahl niet gezien, omdat ik door omstandigheden besloot het interview telefonisch te houden, maar gewoon is deze schrijver, die Forester al lang in roem heeft overtroffen, niet. Ten eerste is hij extreem lang en kun je zijn hoofd met de beste wil van de wereld niet onopvallend noemen: het is het lange, scherpe hoofd van Piet Grijs, zoals Bibeb ooit in Vrij Nederland opmerkte. Ten tweede is hij niet iemand die het iedereen in zijn buurt gemakkelijk maakt: de zelfde Bibeb werd op z'n zachtst gezegd schamper door hem bejegend. En een erg bekende anekdote over Dahl is dat hij een van zijn eerste honoraria, een niet gering bedrag, per omgaande post retourneerde omdat er in zijn manuscript geknoeid was. Driftig dus. Daarom zat ik toch wel even met klamme handjes bij de telefoon toen ik zijn nummer draaide.

Maar zie, een grom en een wat geamuseerde stem die vaststelt dat ik beter 's avonds kan bellen omdat het dan de helft goedkoper is. Haast heeft hij niet en tijdens het gesprek ga ik het steeds dieper betreuren dat ik zijn gezicht niet zie. Bijvoorbeeld op het moment dat hij opmerkt dat kinderen het enig vinden als er iemand uitglijdt over een bananeschil, maar volwassenen niet. ‘Do they?’ voegt hij er nog eens aan toe en ik heb het sterke vermoeden dat hij wou dat er eindelijk eens iemand uitgleed over een bananeschil: je leest het zo vaak, maar wie heeft het ooit gezien?

Mijn eerste vraag is of hij *Een buitenkansje*, het autobiografische verhaal, geschreven heeft om voor eens en altijd af te zijn van een heleboel, altijd dezelfde vragen, over zijn jeugd en schrijverschap.

Roald Dahl: Ja. Ik krijg met name van jongelui uit de Verenigde Staten, studenten die met een scriptie bezig zijn, enorme stapels verzoeken om informatie. Daar wilde

ik in één klap een einde aan maken door, in een verhaal, uiteen te zetten hoe ik begon met schrijven en hoe het me verder is vergaan.

De les van Forester waarover u vertelt - dat u behalve op het plot erg op de details moet letten - heeft u zich wel aangetrokken.

Dat was een goede les en ik denk dat ik heel goed naar hem geluisterd heb. Toch is het ook zo dat je bepaalde dingen instinctief doet. Sommige schrijvers zouden helemaal niet kunnen zeggen hoe ze te werk gaan, welke regels ze volgen. Ik herinner me wel dat J.B. Priestley, in New York, eens zei toen iemand hem na een voordracht vroeg wat voor hem belangrijk was als hij een karakter beschreef: ‘De aandacht voor de heel kleine details. Misschien een bepaald geluid, iets merkwaardigs aan een oog, een neus: het helpt allemaal.’

Als u voor kinderen bezig bent, bent u zich dat tijdens uw schrijven erg bewust?

Daar moet je je wel van bewust zijn, je publiek is uiteindelijk heel anders dan wanneer je voor volwassenen schrijft. Ik persoonlijk vind het niet zo moeilijk om bijvoorbeeld van een specifiek volwassenenverhaal uit *Switch bitch* over te gaan op een boek voor tienjarigen. Het gekke met kinderboeken is dat sommige van de beroemdste geschreven zijn door mensen die nooit fictie voor volwassenen hebben gemaakt. Lewis Carroll is een voorbeeld, en Kenneth Grahame, van *De wind in de wilgen*. Goed beschouwd kan ik niemand bedenken die even makkelijk voor kinderen schrijft als voor volwassenen. Wat dat betreft heb ik geluk gehad. Er zijn wel gevierde schrijvers, zoals Truman Capote, die geprobeerd hebben een kinderboek te schrijven. En iedere andere schrijver die ik daarover aansprak wilde best een kinderboek schrijven, maar ze dachten dat ze 't niet konden, en een slecht boek wilden ze niet maken. Ik zal je daar een anekdote over vertellen. Een paar jaar geleden had een New Yorkse uitgever, een hele grote, het snuggere plan om de beroemdste schrijvers van de wereld te vragen om een kinderverhaal. Hij schreef dertig mensen aan, bood ze twee dollar per woord. Ze gingen er allemaal op in: Nabokov, Capote, noem maar op. Ik heb de resultaten onlangs gezien. Vreselijk. Het hele plan werd een flop, heeft alleen een hoop geld gekost. De uitgave is

natuurlijk niet doorgegaan. Ik deed er ook aan mee en het is mij gelukt mijn verhaaltje terug te kopen. Dat was *De tovervinger*. De enige ander die een mooi verhaal inleverde was Graham Greene. Al het andere was zonder enige waarde. Ik vind dit erg interessant, ik weet niet wat voor mens je dan wel moet zijn om voor kinderen te kunnen schrijven. Ik denk dat je in elk geval geen intellectueel moet zijn. Sartre of Saul Bellow bijvoorbeeld, die kunnen dat gewoon niet, die zijn veel te serieus. Dat zijn erg serieuze heren, vind je niet?

Een ander interessant aspect van kinderboeken is dat ze het zo lang uithouden. Neem de eerste de beste grote roman van Graham Green: die zal een jaar lang goed lopen in hard-cover. Dan gaat hij in paperback de markt op en hij verkoopt, maar niet zo goed meer. Maar neem je een kinderboek, een heel goed kinderboek, dan zie je dat het een enorme adem heeft. Het blijft gelezen worden, de verkoop daalt niet. Vergelijk Beatrix Potter met Ernest Hemingway, twee goede in hun soort, maar de eerste heeft veel beter stand gehouden dan de tweede. Misschien is het omdat de concurrentie bij boeken voor volwassenen veel groter is. Ieder jaar komen er wel tien of twintig heel goede boeken uit. Voor kinderen beslist niet, misschien één per jaar. Ik weet het niet. Als ik mezelf zo hoor praten, vind ik toch dat het niet klopt.

Sjakie en de Chocoladefabriek is een mooi voorbeeld van hoe een kinderboek loopt. Het werd veertien, vijftien jaar geleden voor het eerst in Amerika uitgegeven en het is nog steeds niet als paperback uitgegeven. Het is nog steeds een hard-cover. Het eerste jaar dat het op de markt kwam werden er 3000 exemplaren van verkocht. De jaren daarop werd dat 17.000, 18.000, 24.000, 30.000, 53.000, 59.000, en in 1971 was het 119.000. Het is zeker geen beter, of misschien niet eens een goed boek vergeleken met een topboek voor volwassenen. Maar je ziet het: ze winnen altijd.

In 'De tovervinger', waar u het zojuist over had, mis ik de humor van de andere boeken. Het begint met een grapje, maar verder...

De tovervinger is een heel ernstig boek. Ik hou van dat kleine boekje. Het is geschreven vanuit het gevoel dat mensen eigenlijk geen dieren zouden moeten doden. Ik denk dat erg veel kinderen dat ook zo voelen en daarom wilde ik het eens opschrijven. Maar ik heb wel meer ernstige boeken voor kinderen gemaakt. *Daantje de wereldkampioen* is voor een groot deel ook een ernstig boek.

Houdt u op met schrijven voor kinderen als de uwe volwassen zijn? Ik kan me zo voorstellen dat dat samenhangt.

Nee, dat is niet zo. En ik denk ook niet dat ik daardoor zal ophouden. Wat mijn kinderen gedaan hebben is mij leren om kinderen te begrijpen. Als je voortdurend omringd bent door vier, vijf kinderen leer je een heleboel. Onderwijzers zullen nog veel meer begrijpen, die hebben er honderden om zich heen. Ja, ik denk dat je ze om je heen moet hebben. Alhoewel... Misschien klopt dat helemaal niet. Eén van de grootste kinderboekschrijvers, Beatrix Potter, heeft nooit kinderen gehad. Ze haatte kinderen. Er bestaat een anekdote over haar dat ze, toen ze in het Lake District zat en twee kinderen op zich af zag komen, gauw op de andere stoep ging lopen. Dat geloof ik niet, want ze was toch wel geïnteresseerd in ze. 'ns Kijken, wie hadden er nog meer geen kinderen? Kenneth Grahame was een vrijgezel, Lewis Carroll had ze ook niet. Nou ja, Carroll is ook niet specifiek voor kinderen. *Alice in Wonderland* is geen kinderboek.

Uw kinderboeken zijn ook niet alleen voor kinderen.

Jawel, dat zijn ze wel. Las je ze in vertaling? Het probleem met de vertaling, bijvoorbeeld van de Sjakie-boeken, is de poëzie.

De vertaling is prachtig, heel natuurlijk en geestig.

Ja maar: de poëzie, de rijmpjes in de Sjakieboeken, die zijn niet goed gedaan. Dat vind je toch ook? Ik dacht: in Holland kunnen ze zo goed Engels, daar zijn ze vast wel zo slim om de Engelse versie gewoon over te nemen. Dat is nog leerzaam ook. Er zijn twee landen in Europa waar dat gekund had, waar ze voldoende Engels kennen: Holland en Noorwegen.

In dat autobiografische verhaal, 'Een buitenkansje', vertelt u hoe u op kostschool soms tot bloedens toe met het rietje kreeg, hoe bang u daarvoor was. U moet die bruutheid verfoeien. Veel van uw verhalen, ook in de nieuwste bundel, hebben een anti-geweld strekking. Brengt u die er bewust in?

Het is zeker één van mijn bedoelingen. Ik ben er vaak om bekritiseerd dat ik zoveel geweld in mijn kinderverhalen breng, ook al wil ik juist laten zien hoe stuitend het is. Sommigen zeggen dat kinderen er door ontmoedigd worden, of dat ze er slecht van slapen. Maar dat geloof ik niet. Ten eerste zijn ze gek op geweld, ten tweede zijn de dingen die in mijn boeken gebeuren onmogelijk: Alles in de beide Sjakie's is onmogelijk. Ik wil overigens niet dat de mensen in Holland denken dat de grote Engelse scholen nog steeds zo barbaars zijn. Wat ik beschrijf is veertig jaar geleden. Anders zou ik mijn eigen kinderen er niet naar toesturen. Mijn moeder - mijn vader was allang dood - wist destijds niets van dat rietje af. Ik heb het haar niet verteld.

Toch gebeuren er heel griezelige dingen in uw kinderboeken. De jagers in 'De tovervinger' veranderen in eenden en worden bijna dood-

geschoten; de dikke, luie jongen in 'Sjakie' nummer één verandert bijna in marsepein. Dat vinden kinderen leuk?

Ja, dat vinden ze leuk. Kinderen houden van horror, van humor, en dan liefst in combinatie. Ze vinden het geweldig als je over een enge vent schrijft en hem iets afschuwelijks laat overkomen. Zoiets mogen wij trouwens ook graag lezen. Kinderen houden niet zozeer van het geweld, het is het griezelige wat ze aantrekt, het fantastische, spookverhalen. Ik wou dat ik een goed spookverhaal kon schrijven. Het is ook geen echte wreedheid die in mijn kinderboeken begaan wordt. Het is allemaal duidelijk fantasie. Dat is het verschil tussen mijn kinderboeken en mijn verhalen voor volwassenen. De kinderboeken zijn meestal fantastisch, maar mijn verhalen voor volwassenen zijn dat beslist niet. Ik zou nooit een verhaal voor volwassenen schrijven waarin iets onmogelijks gebeurt. Ik houd niet van sciencefiction, ik heb geen plezier in dingen die nooit kunnen gebeuren. Of misschien kun je het zo zeggen: hoe fantastisch het ook is wat je voor volwassenen schrijft, het moet mogelijk zijn.

Er was een Hollandse recensent (Jan Paul Bresser) die enkele van uw verhalen, 'De zwaan' en 'De jongen die met de dieren sprak', magisch realistisch noemde: net of het fantastische erin écht kon gebeuren. Hij vergeleek u met Gabriel Garcïa Márquez.

Ken ik niet. Een Columbiaan? Misschien. Het is een moeilijke vraag, of liever gezegd: het is geen goede vraag. Ik kan weinig zeggen over het *effect* dat mijn boeken op de lezer heeft. En van Márquez weet ik niets.

Willie Wonka, de directeur van de chocoladefabriek, geeft mooie ontwijkende antwoorden als iemand hem attent maakt op de onmogelijkheid van wat hij zegt of doet. Zijn reactie is dan iets in de geest van: 'Wat wordt ik toch doof'. Daar heb ik ook geen goede vraag over. Alleen: ik vind het een prachtman.

O ja, Willie Wonka is een heel gecompliceerde, grappige man. Dat soort opmerkingen als je aanhaalt bouwen zijn karakter op. Kinderen zien hoe verbazend hij is én dat hij het zelf niet weet. Dat vinden ze mooi.

Wat ik echt wreed vond, in 'Sjakie en de grote glazen lift', is dat drie van Sjakie's grootouders die doodsbenauwd zijn, alle fantasieën van u, de schrijver, tot het einde toe moeten meemaken. Een subtiele wreedheid.

Kinderen vinden het alleen maar leuk. Ze zien er niets akeligs in. Ze vinden het ook leuk als er iemand over een bananeschil uitglijdt. Jij en ik vinden het pijnlijk als een aardig, oud mens over een bananeschil uitglijdt. Maar als er twintig kinderen bijstaan, beginnen er twintig te schateren. Dat zouden wij niet doen.

Er zullen wel mensen zijn die uw boeken afwijzen: onverantwoord, conventioneel, of iets dergelijks. Wat vindt u van de stroom alternatieve kinderboeken die bewust taboes willen doorbreken: pa doet de afwas, sex...

Ik weet er niet veel van. Ik weet wel dat kinderen vóór ze de harde leerschool van de wereld ingaan, hun fantasie zoveel mogelijk moeten gebruiken. Kinderboeken met sex is bespottelijk. Alle kinderen maken tegenwoordig te vroeg kennis met sex. Achttien jaar is het gemiddelde, en wat hebben ze dan nog om naar toe te leven? In mijn dagen was dat heel anders, veel beter, ja. Het ging veel langzamer. Je deed er soms één of twee jaar over voor je een dame zo ver kreeg dat ze verkering met je wou. Dat was erg opwindend: langzaam ontdekken wat dat was, vrouwen, sex.

Tegenwoordig is er, voor zover ik het kan nagaan, geen sprake meer van echte verovering. Alles gaat te gemakkelijk.

Schreef u 'Sjakie en de grote glazen lift' omdat de vorige 'Sjakie' zo'n succes was?
Ik ben bang van wel. Ze vroegen het. Ik heb er jarenlang weerstand aan geboden, vijf of zes jaar. Ik wist uit ervaring dat het vervolg nooit zo goed wordt als het eerste. Ik vind de tweede *Sjakie* ook minder goed. Ik heb het wel heel anders gemaakt, andere omgeving, andere bijfiguren, zodat het toch zoveel mogelijk anders werd. Maar de grote grappen, de chocolade, Willie Wonka, de lift, blijven hetzelfde. Nee, het is minder.

De verstandhouding tussen Sjakie en zijn opa Jakob is erg goed. Dat is ook zo tussen Daantje en zijn vader in 'Daantje de wereldkampioen': een vader die zijn zoontje helemaal voor vol aanziet en hem leert zijn handen en ogen goed te gebruiken.
Daantje en zijn vader zijn fantastisch, ideaal in mijn ogen. Over die goede verstandhouding gaat eigenlijk het boek, vandaar dat ik eerder zei dat het een ernstig boek is. Het komt niet veel voor, dat een ouder zo met z'n kind of kinderen omgaat. Ik denk dat het alleen kan als bijvoorbeeld de moeder gestorven is en het kind en de vader helemaal op elkaar aangewezen zijn. Zo was het met Daantje en zijn vader ook: ze zijn extra dicht bij elkaar.

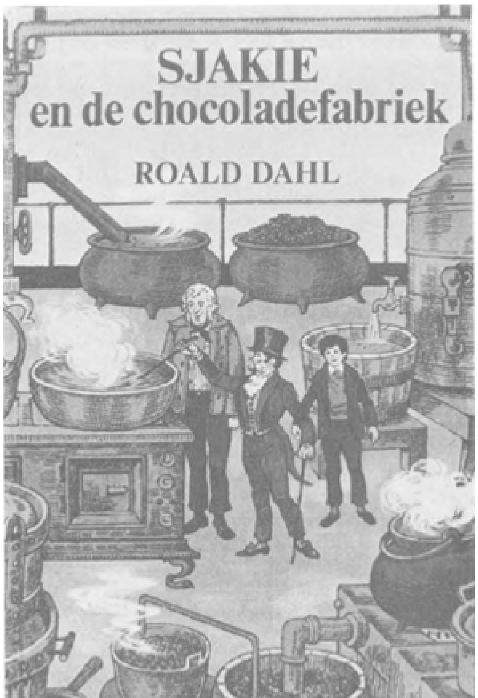
In 'Daantje' schrijft u ook met veel respect over het vakmanschap van de vader die monteur is. Ik heb het grootste respect voor mensen die goed hun handen weten te gebruiken. Ik ga liever met ze om dan met intellectuelen. Mijn vrienden hier op het platteland zijn veel beter gezelschap dan mijn kennissen uit Londen. We hebben het nooit over boeken of schrijvers, maar ik verveel me geen moment bij ze. Veel van Freddy, Claude, Derrek smokkel ik in mijn boeken. Claude stond model voor de stropers-

verhalen, onder meer in *Kiss kiss*. Ik houd van die mensen. Ze taxeren je niet, verwachten niets van je. Je hoeft nooit een bepaalde houding bij ze aan te nemen. Wat daarbij komt: ze weten zoveel. Ze weten alles van vogels, weilanden, bloemen. Ze weten hoe je een struik opbindt, een boom snoeit, in de natuur moet ingrijpen als het nodig is. Ze kennen de wetten van de natuur. Ik zal je vertellen waar ik *niet* van houd. Ik houd niet van intellectuelen, ik blijf ver uit de buurt van ze. Sommigen van wie men denkt dat ze goede schrijvers zijn, zijn alleen maar moeilijk. Hemingway bijvoorbeeld - ik heb hem goed gekend - nam nóóit een intellectueel standpunt in. Nooit. Hij wist erg veel, maar er is een verschil tussen kennis en geleerdheid. Schrijvers als Saul Bellow en Jean-Paul Sartre zijn intellectuelen. Ik kan niet door hun boeken heenkomen. Ze zijn moeilijk, ze zijn er vooral op uit standpunten duidelijk te maken. En wat zeker is: een intellectueel kan nooit een goed kinderboek schrijven.

Zijn er hedendaagse schrijvers die u erg goed vindt?

Niet veel. Afgezien van de lichtere schrijvers die gewoon een goed verhaal vertellen. Ik lees een afgrijselijke hoeveelheid paperbacks, de Amerikaan Ed McBain, over de politie in New York; Douglas Leighman, over de *navy* in de oorlog. Altijd opwindende verhalen. En ik ben natuurlijk dol op Graham Greene en op de John Le Carré van alle *Spy's*, heel populaire schrijvers. Ik kan verder geen voorbeelden geven van goede schrijvers die *langzaam* schrijven. Neem Nabokov. Er is mij verteld dat hij een erg goede schrijver is, maar ik ren nooit naar mijn stoel terug omdat ik met hem verder wil, omdat ik niet kan wachten om te kijken hoe het afloopt. Ik heb geen band met hem. Met erg veel schrijvers niet. Ik heb een band met schrijvers van *detection*, prachtige boeken met veel actie. Bij hen verveel ik me tenminste niet.

U droeg 'Het wonderlijke verhaal van Hendrik Meier' op aan jongelui in de puberteit, omdat ze 't dan zo zwaar hebben. Vond u dat een moeilijke tijd?



Boven: Omslag Faith Jaques. Onder: Roald Dahl.

Ik vond mijn puberteit helemaal niet moeilijk. Veertig, vijftig jaar geleden hadden we dat probleem niet, dachten we niet dat de hele wereld tegen ons was. We werden pas volwassen als we achttien, negentien waren. Tegenwoordig maken meisjes van veertien zich al druk om vriendjes, sex. Ze hebben een ontzaglijk moeilijke tijd, want eigenlijk zijn het nog kinderen. Ik zie bij mijn eigen kinderen hoe ellendig ze het hebben tussen hun veertiende en, pakweg, twintigste, tot ze volwassen zijn. Afgezien van mijn ervaringen op de kostschool - maar dat was iets uitzonderlijks - had ik geen problemen. Je hebt geen idee hoe heerlijk het veertig, vijftig jaar geleden was een *teenager*

te zijn. Tegenwoordig is het iets vreselijks. Ze denken dat ze heel gelukkig en heel slim zijn, omdat ze een hoop weten van sex, maar ze zijn niet gelukkig. Ze zijn er eigenlijk te jong voor, kunnen 't niet aan.

Hoe bedoelt u precies dat uw puberteit zo mooi was?

In de eerste plaats braken we ons hoofd niet over vriendjes, vriendinnetjes. Geen sprake van. Dat is punt één en dat is het belangrijkste. We vermaakten onszelf met dingen die kinderen leuk vinden: vacantie, sport en spel, het verzamelen van vlinders, bladeren. Ik fotografeerde erg veel, op de oude manier, met van die oude camera's... Tegenwoordig zijn ze helemaal bezig met: hoe kom ik over, hoe heb ik succes? Dat is verkeerd. Als je in de twintig of dertig bent krijg je daar nog genoeg mee te stellen. Dan moet je je daar wel mee bezig houden.

Een Hollandse schrijver van kinderboeken die ik sprak, Jan Terlouw, zei dat hij niet geloofde in een moeilijke puberteit, niet in het nut er van en niet in de noodzaak ervan. Hij vond een moeilijke puberteit ook helemaal geen regel: zijn kinderen hebben er geen last van. Zijn hoofdpersonen zijn bijna altijd half-volwassenen, flinke teenagers.

Volgens mij leiden bijna alle jonge mensen van tegenwoordig een ellendig leven. Ze hebben volwassen problemen die ze niet aankunnen. Ze denken dat ze gelukkig zijn, omdat ze 'vrij' zijn, omdat ze sexueel bevrijd zijn. Maar het is helemaal niet van belang om sexueel vrij te zijn, tenzij je echt dol op iemand bent. En als je zo jong bent heb je daar het vermogen niet toe: je denkt dat je verliefd bent, maar je bent 't niet.

Terlouw gooide het op de verantwoordelijkheid. Hij was de zoon van een centraal figuur in de dorpen waar hij opgroeide, een dominee. En hij groeide op in de oorlog.

Oftewel toen hij jong was, was hij omringd door opwindende, belangrijke dingen. Dat moet fantastisch zijn. Vandaag de dag is er in onze landen niet iets echt opwindends of fantastisch aan de hand. Het spijt me dat ik het zeggen moet maar - al haat ik oorlog - het is over het algemeen geen slechte tijd om mee te maken. Je leven staat op het spel, er is saamhorigheid, het kan je echt schelen hoe het de ander vergaat. Dat zijn rijke ervaringen. Dat ben ik helemaal met je Hollandse schrijver eens. Maar hij moet niet doen of de omstandigheden voor de jeugd nog hetzelfde zijn. Dat is niet zo. Ze hebben het vreselijk. Neem dat gedoe met drugs... Het houdt ze bezig, ze denken dat drugs belangrijk zijn.

Boven: Omslag Donald Chaffin. Onder: Omslag Tom Eyzenbach.

Onder: Omslag Tom Eyzenbach.

Hebben uw kinderen veel problemen?

Mijn oudste dochter had ze. Ze is nu eenentwintig. Tussen haar zestiende en negentiende

had ze erg veel problemen, onnozele, modieuze problemen. Nu, op de rand van de volwassenheid, begint ze in te zien wat een dwaas ze was. Ze heeft nu een baby, een fantastische jongeman als echtgenoot en ze neemt het leven heel serieus.

Stopt u bewust bepaalde ideeën in uw kinderboeken? Ik las dat 'De fantastische meneer Vos' vol zit met maatschappijkritiek.

Ahum, nou, dat weet ik nog zo net niet. Waar las je dat? Het is trouwens een moeilijke vraag. Als je een boek schrijft, steken allerlei dingen uit je onderbewuste de kop op, bepaalde ideeën, kwaadheden. Ik geef eigenlijk liever geen antwoord op die vraag. *De fantastische meneer Vos* is in de allereerste plaats een kinderboek. Ik heb het niet voor volwassenen geschreven. Kinderen hoeven die eventuele maatschappijkritiek er ook helemaal niet uit te halen, of liever gezegd: ze doen het niet. Ik weet dat veel mensen in Holland bezig zijn kinderboeken op die manier te analyseren. Maar het is, op een veel hoger plan, hetzelfde als wanneer je van alles zoekt achter een in de eerste plaats alleen onderhoudend stuk van Shakespeare. Ik geloof niet in die manier van boeken benaderen. Volgens mij moet je meneer Vos nemen zoals het op je af komt en het beoordelen op z'n amusementswaarde.

Ik neem aan dat u niet actief bent als criticus of iets dergelijks?

Oh nee, ik ben er erg tegen dat schrijvers schrijvers bespreken. Ik vind dat besprekingen moeten worden gemaakt door professionals. Maar als je de bladen bekijkt, zie je dat bijna alle kritieken gemaakt zijn door bekende schrijvers. Dat is een wantoestand. Als schrijver weet je hoe lang je aan een roman werkt, zeg twee jaar. En dan zou ik even in een half uurtje al dat werk beoordelen? Ik zou nooit een boek bespreken, tenzij ik er iets heel leuks over te zeggen had.

Afgezien daarvan haat ik schrijvers die met andere schrijvers samenkruipen, in een blad, in een vereniging. Schrijven is iets wat je in alle eenzaamheid doet en dat moet zo blijven. Als schrijvers samenkruipen met buitensluiting van anderen, is dat gewoonlijk omdat ze angstige twijfels hebben over hun eigen talent. Dat geldt niet voor acteurs, acteren doe je per definitie met anderen samen. Dat is geen eenzaam beroep. Maar schrijven... Ik herinner me wat Hemingway vertelde: altijd dronken, altijd temidden van een groep schrijvers, op een terras, in een bar. Niets voor mij. Op het moment dat je ophoudt met schrijven, met werken, kun je je gedragen als ieder ander. Dan hoef je je niet te onderscheiden, evenmin als een bankdirecteur, een nachtwaker of wie ook. Iedereen kan trouwens een baard laten staan en doen alsof hij een kunstenaar is.

Op wat voor tijden werkt u?

Ik schrijf niet zo veel. Ik ben een lui mens, steeds luier. Als ik iets onderhanden heb, werk ik van tien tot twaalf in de ochtend, en dan van vier tot zes in de middag. Over een verhaal doe ik gemiddeld vier maanden. Op het moment ben ik met niets bezig. Er is net een boekje van me af, dat in de herfst uitkomt: *De krokodil*. Ik ben er erg blij mee, want ik wilde al lang eens iets maken voor de hele kleintjes, voor kinderen van drie die nog voorgelezen moeten worden. Ik heb honderden prentenboeken gekocht en altijd was ik er in een paar minuten doorheen. Ik wou graag iets voor de kleintjes maken waar je iets langer over doet. Er staan prachtige plaatjes in, van Quentin Blake, Ze gebruiken z'n werk ook in Holland, Frankrijk, West-Duitsland, Amerika, overal.

Ik denk dat dat alles is wat ik nu wil vragen.

Dat is goed. Je kunt bellen als er nog iets is. Maar als ik je een raad mag geven: er zijn veel leukere dingen om te doen dan peuteren aan andermans boeken. Ik benijd je niet.

Roald dahl schreef voor kinderen:

Daantje, de wereldkampioen
Illustraties: Jill Bennet. 158 blz. f 12,50
De fantastische meneer Vos
Illustraties: Donald Chaffin. 76 blz. f 9,25
Sjakie en de chocoladefabriek
Illustraties: Faith Jacques. 147 blz. f 12,50
Sjakie en de grote glazen lift
Illustraties: Faith Jacques. 147 blz. f 12,50
De tovervinger
Illustraties: Tom Eyzenbach. 43 blz. f 9,75
De reuzenkrokodil
Illustraties: Quentin Blake. 32 blz. f 13,50
Uitgegeven door de Fontein in vertaling van Harriët Freezer.
De reuzenperzik
Illustraties: Michel Simeon.
Vertaling: Ef Leonard.
Bruna. 112 blz. f 12,90

En voor volwassenen:

Over en sluiten
Vertaling: Peter Verstegen. 176 blz. f 17,90
Op weg naar de hemel
Vertaling: Else Hoog. 256 blz. f 19,50
M'n liefje, m'n duifje
Vertaling: Hans Edinga. 256 blz. f 17,90
Gelijk oversteken
Vertaling: C.A.G. van den Broek en J. Verheydt. 160 blz. f 16,50
Uitgegeven door Meulenhoff - Nederland.

De KRO-schoolradio en kinderboeken
Arno Wamsteeker

Reeds voor het zevende seizoen is de KRO-Schoolradio bezig met het maken van programma's over kinder- en jeugdboeken. De titel van deze serie is: *Lees met Plezier!*

Ik dacht een duidelijke titel, want lezen moet je met plezier doen. Dit is ook de hele filosofie die achter onze serie zit. Maak de kinderen attent op fijne boeken en doe dat op zo'n manier dat het ze aanzet om het besproken boek ter hand te nemen.

Een kinderboekprogramma in het schoolradiopakket heeft echter ook andere consequenties. Immers, als je een boek op school wilt behandelen, zal het opgenomen moeten worden in een onderwijsleersituatie. Deze situatie dient optimaal gecreëerd te worden door de onderwijsgevende.

Onze eerste didactische aanwijzing bij het gebruik van dit programma *Lees met Plezier* is dan ook altijd: Beste leerkracht, lees het boek eerst zelf! Dit is nimmer een vervelende bezigheid én je komt veel meer beslagen ten ijs bij de bespreking van het boek!

Eigenlijk zou zo'n suggestie voldoende kunnen zijn, want een leerkracht die kinderen echt kent, weet de diverse kinderboeken op de juiste momenten binnen zijn groep te introduceren, te integreren.

Inderdaad integreren!

Wij staan namelijk een volledige integratie van het kinderboek binnen het onderwijs voor. Het kinderboek moet binnen de onderwijsleersituatie even vanzelfsprekend zijn als het rekenboek, het woordenboek of de vierkleurenbalpen. Je moet binnen je groep over zoveel verschillende boeken kunnen beschikken, dat ze bijna in iedere pedagogische situatie ‘te pakken’ zijn. Dit houdt natuurlijk wel in, dat de leerkracht elke titel kent, pas dan kan hij zijn/haar leerling ‘helpen’. Mij is gebleken, dat echte hulp, let wel, echt beleefde hulp, weldra uitgroeit tot een samen op weg gaan langs de wegen van de kinder- en jeugdliteratuur. Dan zijn we precies op het punt aangeland, waar een onderwijsleersituatie optimaal genoemd mag worden. Immers, samen iets doen binnen een pedagogische situatie vereist een naar elkaar luisteren, verstaan en vertrouwen. Dit zijn toch dé kenmerken van een echte, goede relatie. Hoe kan de KRO-Schoolradio meehelpen om het integratieproces van het kinderboek binnen het onderwijs te bewerkstelligen? We maken daarvoor elke veertien dagen een programma waarin we een kinder- of jeugdboek behandelen.

We praten met kinderen over het betreffende boek: wat vinden ze er van, hoe ziet het er uit, waarom hebben ze dit boek uitgekozen om te gaan lezen? Daarna lezen we meestal een kenmerkend fragment uit het boek voor, om tenslotte te praten met mensen die iets met het boek te maken hebben: de schrijver, de vertaler, de illustrator, de uitgever, maar ook met personen die zich duidelijk in het boek zullen herkennen. Zo lieten we in de uitzending over het boek: *De Marokkaan en de kat van tante Da* van Henk Barnard een prachtige Jordanese Oma reageren op de rol van tante Da.

We maken de programma's zo, dat ze zowel individueel als met de hele groep/klas te beluisteren zijn. Al de uitzendingen worden uitgebreid besproken in onze maandelijks verschijnende Luisterwijzer. We drukken hierin een tekst af, waarin een

korte inhoud van het boek staat en een groot aantal suggesties wat je allemaal met het boek kunt doen, nadat je het gelezen hebt.

We raden de scholen altijd aan de programma's op te nemen. Ze kunnen de uitzending dan gebruiken op die momenten, die het beste uitkomen én je kunt ze bewaren in de buurt van de ‘leeskast’. Kinderen die dan nog eens apart naar de boekenuitzending willen luisteren kunnen het gemakkelijk vinden. De tekst in de Luisterwijzer wordt zo geschreven dat hij door de kinderen zelf gelezen en gebruikt kan worden. Daarom zeggen we tegen de scholen, dat deze tekst in het betreffende boek geplakt kan worden, zodat weer de bereikbaarheid vergemakkelijkt wordt.

Tot slot nog dit. Naast de direkte programma's heeft de KRO-Schoolradio verleden jaar een set leeskaarten uitgegeven, die gebruikt kunnen worden binnen leesvormen als Groepslezen, Forum lezen en Stillezen. Dit hebben we vooral gedaan, omdat de vraag naar ondersteunend materiaal bij het leesonderwijs erg groot bleek. De set kost f 9,--, inklusief porto en een begeleidende brochure.

Arno Wamsteeker, hoofd KRO-Schoolradio adres: Postbus 9000, 1201 DH Hilversum

Kinderen zijn dichters
Nannie Kuiper

Ouders van jonge kinderen zijn meestal hevig geïnteresseerd in de ontwikkeling van hun trots en glorie. Ze praten erover met de mensen van het Consultatiebureau, ze volgen cursussen of ze abonneren zich op een tijdschrift over kinderopvoeding, ze gaan naar ouderavonden van peuterspeelzalen (zelfs vaders zijn daar vaak in grote getale aanwezig en dat is op ouderavonden van bv. basisscholen lang niet altijd het geval) en er worden in familie- of vriendenkring de nodige gegevens uitgewisseld. Je moet ook heel wat weten om het allemaal goed te kunnen doen (en wie wil dat niet); om je kind de kans te geven zich te ontwikkelen tot een gelukkig, zelfstandig wezen, dat weerbaar in het vaak niet al te makkelijke leven staat. Daarvoor zul je een storm van aktiviteiten niet alleen over je heen moeten laten gaan, maar zelfs aanmoedigen, omdat het kind zichzelf en de wereld moet leren kennen, en vooral zijn eigen mogelijkheden moet kunnen ontdekken en uitbouwen. Op stoelen klauteren, van bedden springen, door kamers rennen, ontwikkelt zijn motoriek en geeft hem gevoel voor ruimtelijke afmetingen. Lekker kliederen met een bord pap of een prak bieten maakt hem handig, wekt zijn eetlust op. En zijn creatieve mogelijkheden onderzoekt hij het liefst met behulp van verf, klei, zand en water, maar als dat niet voorhanden is ontdekt hij ook ongekende mogelijkheden met boter op het behang. Hij wil alles onderzoeken wat er maar in zijn omgeving te vinden is. En daar heeft hij gelijk in! Want hoe kun je weten dat kokend water heet is, als je je nog nooit hebt gebrand; dat sigarettenpeuken vies zijn, als je ze nooit hebt geproefd. Jonge kinderen zonder ongelukken toch voldoende tot hun recht laten komen is dan ook een zeer vermoeiende aangelegenheid.

'Rust' roept de vertwijfelde ouder. En of die ouder nu zelf van lezen houdt of niet, hij zal het een uitkomst vinden dat er kinderboeken bestaan (En de wollen vloerbedekking en het heilig bankstel lenen zich immers veel beter voor een 'schoon' boek dan voor verf vingers en zandtaarten!)

Re: Uit ‘Nu we al zes zijn’ / ill. E.H. Shepard.

Re: Uit ‘Versjes die we nooit vergeten’ / ill. Max Velthuijs.

Potentiële kinderboeken kopers zijn er genoeg, dat is zeker. Maar dan begint de ellende, vooral voor die goedwillende ouder die zelf zonder boeken is opgegroeid. Hoe weet je wat jouw kind zal aanspreken als je zelf met één Sjors en Sjimmie door het kinderleven moest gaan (en

dat blad zo mooi vond, dat je het nog hebt meegenomen toen je trouwde); hoe weetje, of een boek goed van taal is als je zelf het Nederlands nauwelijks beheerst! En het is ook niet zo prettig om aan een boekverkoper te laten merken, dat je totaal geen ‘verstand’ hebt van boeken. Die ouders kunnen een steuntje in de rug best gebruiken. Maar ook de boekenwurm, die het lezen zelf niet kan laten, weet vaak niet op welke manier hij zijn kind de eerste boeken moet aanbieden. Want passief luisteren is er voor het kind niet bij. We zullen dus iets anders moeten bedenken. Een goeie binnenkomer is dan een bundel met bakerrijmpjes en kinderversjes (soms kan nostalgie heel waardevol zijn); cultuurbezit van iedereen, misschien diep weggestopt, maar herkenbaar bij de eerste woorden. Hop hop paardje; zagen zagen wiedewiedewagen; schuitje varen, theetje drinken.

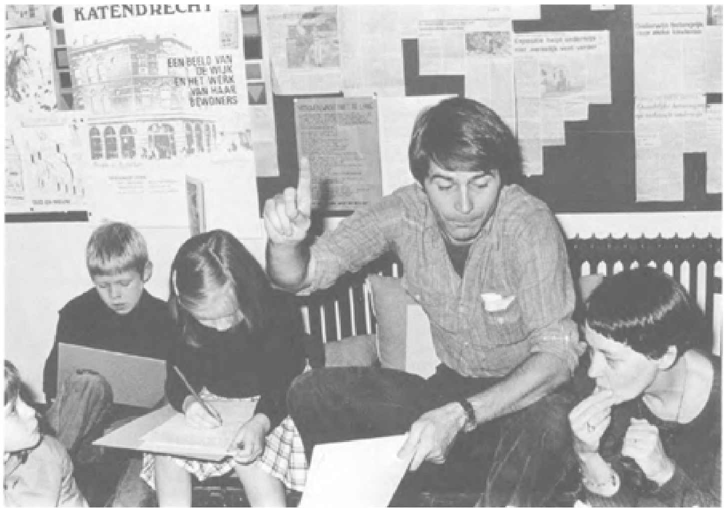
De oude vertrouwde liedjes, die zo precies passen bij de taalbeleving van het jonge kind - waarvoor ritme, beweging en woorden één geheel vormen - geven hem de mogelijkheid mee te doen, zelf te ervaren, in eindeloze herhaling. Spelen met taal, plezier hebben in taal, zó wil het kind bezig zijn met taal. Kindertaal is poëzie; dat hoor je als het kind al huppelend zijn eigen liedjes maakt, als het 's avonds in bed zijn belevenissen van die dag nog eens in eigen taal verwoordt; als het bezig is met zijn spel!

Klank is belangrijker dan betekenis; ritme en melodie vormen een onmisbare ondersteuning. De leeftijd van twee tot vijf jaar is de meest poëtische periode van een mensenleven (Chukowsky, From two to five). Britton breidt die periode nog uit, als hij zegt in zijn boek *De taal en het leren*: de leeftijd van nul tot elf jaar is het gouden tijdperk voor de poëzie.

Kinderen zijn dichters. En als Schaerlakaekens in haar boek *De taalontwikkeling van het kind* dan nog aangeeft dat het jonge kind vooral emotioneel betrokken is bij zijn ‘eigentaal’, kunnen we niet anders dan uitroepen: geef het kind poëzie! De goudengriffel voor het boek Wielewielestap van Miep Diekman, en The Tjong Khing is de beste ondersteuning, die ik voor die uitroep kan bedenken!

Uit: ‘Wiele wiele stap’ / ill. The Tjong Khing.

Kinderen gedichten laten maken
Ruud Boers



Ruud Boers en Paula Gomes, kinderboekenweek R'dam '77.

Het onderwijs vernieuwt zich. Er wordt op steeds meer scholen anders gewerkt en geleerd. Er wordt ook meer aandacht besteed aan expressie vakken. Soms gaat die expressie samen met leren, creatief leren, speels bezig zijn met o.m. klei, verf, muziek en taal.

In Rotterdam organiseert de Stichting Musische Vorming creatieve programma's en laat zijn medewerkers voornamelijk op basisscholen werken.

Een programma met taal is in ontwikkeling. Het heet SPELEN MET WOORDEN.

Spelen met Woorden voor 3e, 4e en 5e klassers is een projekt, waarop basisscholen kunnen inschrijven.

De voorgeschiedenis is bepaald door Kenneth Koch, een Amerikaanse dichter, die op het gebied van creatief schrijven beroemd werd met zijn boek *Wishes, Lies en Dreams*. In 1972 leerde Paula Gomes hem kennen tijdens Poetry International Rotterdam. Zij introduceerde zijn methode, en sinds 1975 is het projekt bij de Musische Vorming. Vier mensen begonnen een proefprogramma van 6 weken over Rijk en Arm. Daarna kon gewerkt worden, eerst 20 later 25 weken, nu het hele jaar door. Bijna elk kind vond ‘SPELEN MET WOORDEN’, spelen met taal leuk. Die Kochmethode is heel eenvoudig en geeft het kind het gevoel dat het lekker kan meedoen. Bij dat eenvoudige kwam nog zijn kerngedachte: alles kan, alles mag en niets is fout.

Het begin van deze methode: maak een zin waarin voorkomt een kleur, dier, en een plaats; gedicht over wensen, jokken, vroeger, als... dan..., welke kleur heeft dat geluid. Een klassegedicht vindt Koch ook een uitstekend middel om veel kleine zinnen als een geheel te laten horen, óók omdat er afwisseling in is en het de kinderen in elkaars werk doet interesseren. Het viertal gebruikte die basis en bouwde die uit, leerde de onderwijssituatie kennen met grote klassen, buitenlandse kinderen en ver-

schillend niveau; werkte in alle wijken en verschillende type scholen, zoals Jenaplan- en Montessorischolen.

SPELEN MET WOORDEN is lospeuteren; heel langzaam kinderen zo krijgen dat ze misschien alles minder normaal gaan vinden, maar van wat ze opschrijven beslist niets gek.

Het wordt Spelen met Taal, en daar bij om je heen kijken, de dingen als het ware naar je toe trekken, of ook juist van je afstoten. Even belangrijk is dat de fantasie gemakkelijk een kans krijgt.

Een kind kan na enkele weken ineens schrijven:

Ik ben een Indiaan

of, Ik **ben een veiligheidspeld.**

Hij zal het echter niet bij die ene zin laten, korte fantasie wordt lange fantasie. Als het kind eenmaal weg is uit het prestatiepatroon dan zullen zijn gedichtjes groeien, dán zijn ze echt komisch, en ernstig, er gaat meer in gebeuren. Enthousiasme ontstaat ook door een ander te zien werken en dat even later te horen voorlezen.

SPELEN MET WOORDEN is stemming inbouwen door de schrijver of dichter met zijn verhaal of gedicht. Hij moet begrip hebben voor de steeds wisselende klassesituatie, die eigenlijk overal een andere aanpak afdwingt. Iets dat speciaal voor de klas geschreven is, garandeert vaak grotere spanning en spontaniteit. Soms wordt een gedicht bewerkt omdat het in de oorspronkelijke vorm niet inspireert. Hoe win je kinderen voor Spelen met Woorden?

Ik zag zomaar een ding in de klas, een melkkartonnetje. We praatten erover en wisten er een heleboel over te vertellen *met hele korte zinnetjes*. Ik zei: zie je nou dat is voor onze lessen belangrijk dat we goed kijken en ons afvragen: wat zie je?, wat heb je eraan?, wat doe je ermee? Zelfs kan je ineens fantaseren als je je bedenkt dat zo'n kartonnetje kwaad kan worden omdat je steeds met je hand op zijn ‘hoofd’ dreunt en dan zie je iets leuks, heel kort, maar het zou passen in een striptekening.

We gaan dus dingen en ook de mensen een beetje anders bekijken dan we gewend zijn. Dat vonden ze wel een beetje vreemd. Een volgende stap, ik schreef met de klas een gedichtje op het bord.

Tikkertje

Wie doet er mee?
Drie is te weinig.
Hé doe je ook mee?
We beginnen zes is genoeg.
Wie telt?
Jij telt.
Niet te vlug
negentig, honderd.
Iedereen weg?
Ik kom.
Ja, ik zie je.
Buut, buut vrij.
Je bent te langzaam.
Lopen!, harder lopen!
Buut vrij.
Vlugger.

Nu nog één.
Buut vrij.
Je moet nogeens.
Ik stop.
Ik ben moe.

Toen begon de eerste opdracht. Ik vroeg of ze iets over zichzelf wilden vertellen. Ze mochten zelf bepalen wat ze belangrijk vonden. Dus: IK BEN. Een paar kinderen schreven ook over een spel.

Groenewegschool klas 4
Ik ben...

ik ben Jan
ik ben 9 jaar
ik woort er 16 september 1977 10 jaar
ik heb ook wel eens rusie met jongens
en ik doe veel voor mijn moeder
en ik grijg ook veel van mijn moeder
en van mijn oma en opa
ook veel geld
en van mijn vader ook
ik doe veel bod sgapen voor mijn moeder en voor mijn hond
vles haaien en voor mijn moeder ook vies haalen
en daan krijg ik 2,50 en van mijn oma en opa krijg ik
1,50 en dan heb ik 5,00 gulden
en voor voetballen krijg ik ook 3,50

JAN 10

Ik ben negen jaar.
Ik speel met scheikunde.
Ik maak een drankje.
Ik wil de wereld laten ontploven.
Zodat ik rijk word.

Ik heb dik haar.
Ik ben een beetje mager.
Ik heb blauwe ogen.
En ik heb mooie kleren aan.

IWAN 9

ik ben gerard
ik ben helemaal in het blauw
ik ben negen jaar
ik heb een zus van virtien
ik heb een grote slaapkamer.
er hangen veel posters aan de muren.
mijn hond vind mij aardig.
ik woon op een hoekhuis op 13 a.
ik heb een nieuwe fiets.
mijn vriend is eddy.
we spelen altijd samen.
ik zit ook op judo

GERARD 9

Ik ben Lloyd ik zie niet mijn eigen.
Maar in de spiegel ik een half hoofd
Als ik zie bijt hij in de hand
Een (en) als ik kwaad ben trek ik hem bij zijn staart
En ik zit nog voetbal met kleine tennisbal

LLOYD

Groenewegschool klas 4

Verstoppertje.

Ik speel graag verstoppertje.
Ik speel het altijd met min buurmeisje.
Ik ben hem.
Zij gaat haar verstoppen.
Ik vindt haar achter een auto.
Nu is zij hem.
En ik ga me verstoppen.
Dan vindt zij mij.
Ik heb geen zin meer.
Ik schei er uit.

JOLANDA

Ik ga touwtje springen.
Met Els.
Ik ben af.
Els is nu aan de beurt.
Els was nog lang niet af.
En toen struikelde ze over het touw.
Els ging toen huilen.
Ze ging naar huis.
En ik ook.
Ze had een pleister op de (d'r) been.
En toen ging ze springen.
Want ze had een eigen springtouw bij haar.

ROZINA

voetbal

ik ben keeper
ik maak een doelpunt
ik val erbij
ik ben mark
ik speel met auto's
ik rij met één auto
ik gooi met één auto op je hooft

MARK

over voetballen
ik gaa voetballen
en ik ken goed kiepen
ik sgoop de bal weg
en de bal gaat in het doel
en ook wel eens uit en dan gojen ze jem
weh en dan krijgen we ook wel een rusien
met elkar van de terger natij

Zo op papier lijkt dit creatieve werk niet zo moeilijk, tóch vraagt elke klas een andere inzet en daardoor het werk een grote betrokkenheid. Die 10 of 15 weken in de afgelopen jaren waren eigenlijk vaak te kort om effekten iets te vertellen.

Spelen met Woorden wordt dan creatief taalgebruik als de lessen een plaats krijgen op het rooster, aangepast worden aan de groep kinderen en samengaan met een creatieve aanpak van de onderwijzer, die het dan geeft.

Een ideale situatie

Jammer is dat je te weinig afweet van de leefsituatie van al die kinderen. Onderwijzers zijn vaak beter op de hoogte van de omstandigheden waarin hun kinderen leven. Een goede relatie met gemotiveerde onderwijzers is niet voldoende. Je zou meer moeten kunnen bepraten om samen na te denken over creatief schrijven en schoolvakken, máár vooral over: kind - buurt - gezin.

Nog een keuze van leuke en gewone gedichtjes en een enkele opmerking. In een 4e klas schreef Mascha (10 jr.)

Ik schreef
Ik vind dat het een romel
in mijn kamer is
de popen leggen overal in een hoek gegooid
en me beuro dat legt
hellemaal vol
met boekjes en pennen en doosjes
en mantjes en blikjes
nooit is het gezelig in mijn kamer
mijn gordijn hangt altijd van de rails
en mijn bed legt altijd overoop
de dekens legen altijd op de grond

Mascha schreef nauwelijks. Misschien stelde ze het op prijs dat de juffrouw en ik haar nauwelijks lastig vielen. Aan de gedichtjes van Mascha

valt niets te veranderen. Misschien helpt het haar af en toe iets op te schrijven.

Nog een droom van Mascha.

Ik droom dat ik
een hele grote hoop met hooi lig
en dat ik daarin kan spelen
en dat die hoop in
een stal ligt waar het
heel erg donker is
dat ik helle alleen speelde
dat er wel een hond was
een hele mooie herder.
dat ik dan met die herder
kon spelen
tikertje
en dat het buiten heel
erg regent
dat de regen op het dak tikte
heel erg hard.
en dat de grendel op de deur zat

De kat die zijn geheugen kwijt raakte

Er was eens een kat
die zat op het dak van een schuur.
Hij sprong eraf en wou naar huis gaan.
Maar hij wist niet meer waar zijn huis was.
Hij was zijn geheuge kwijt.
Hij liep maar rond.
En toen kwam hij een rat tegen.
Hij zei tegen die rat halo.
En die rat beet hem ineens.
Die kat zij waarom bijt je me.
Jij ben tog een kat jij vangt tog ratten.
Nee ik vang mieren zoals jij
Nee ik ben een rat. Nee jij bent een mier nietes welis
Nou dan vang ik jou maar.

FABIAN 9

Buitenlandse kinderen zijn soms even ‘thuis’.
Toen ging ik spelen en ik denk dat er een hele grote vogel bij mij was.
Toen ging ik vliegen naar zijn land bij het bos
daar zijn heel veel vogels.
Daar zingen ze voor mij.
En ik aai ze.
Wat ben je mooie,
glanzen en hij zit, blauw, groen en heleboel kleuren.
Maar deed ik mijn ogen weer open
maar ik zag niet
die ik bij mijn gedachten zag

FAJAR 11

Kinderen schrijven vaak erg mooi over hun beesten en ontroerend over AFSCHEID:

Wij hadden een boxer.
Mijn opa liet hem altijd uit.
Maar toen was hij de volgende morgen lam.
Mijn opa kwam hem weer uit laten.
Mijn opa droeg hem altijd van de trap.
Maar dat kon zo niet doorgaan.
We hebben een dierenaziel gebeld en toen hebben ze hem weggehaald.
Wij vonden het allemaal rot.
Mijn opa helemaal.

PETER 10

Opvallend was dat elke opdracht over de DIERENWERELD bijna overal slaagde en zeker in wijken met sociale achterstand.

Ik ben een cavia

Ik vind het niet leuk om in een kooi te zitten.
Je krijgt weinig te eten en soms vergeten de mensen je te voederen.
Als ik een beest zie die vrij is ga ik huilen.
Maar als je een vroutje cavia in je kooi krijgt dan is het wel leuk.
Dan kun je haar wat te eten aanbieden.
Maar als ik gevaar ruik dan word ik bang
en ga ik me verstoppen onder het stro.

JUAN 11

Een kamertje naar MARC evenals de cavia van de MARIASCHOOL uit de Afrikaanderbuurt.

Onze huiskamer

Dag toebie met je zachte vel met zwarte haaren.
Dag neeja met je bonte vacht met je mooie kleuren.
Dag Andere met je mooie rooie vel.
Dag bolejan met je mooie witte vel.

Dag stoel met je gebroken poot.
Dag kacel met je lekkere warme vuur.
Dag geel ei met je gebroken kop in de koekepan
Dan bankstel met je heele zachte kussen.
Dag pen met je vele kleur.
Dag gewassen kleren.
Dag schoenen ben je ook wakker.
Dag mijn been met je slaaperige teen.
Dag mijn bed met je dekens erop.

FRANNIJ 9

Weinig geslaagd op die school in klas 5, met de helft buitenlanders en een groot aantal boven de twaalf, was mijn poging om over de buurt en school te laten schrijven. Weliswaar was ik nog maar kort in die klas, toch denk ik dat het eerder aan de relatie lag die nog niet stevig genoeg was voor zo'n kwetsbaar onderwerp. De voorbeelden zijn wel illustratief, kunnen de weerstand die er was niet kleiner maken.

Ik zeg het aardig tegen de buurt omdat ze spuiten op
het Afrikaanderplein.

STANLEY 10

In de buurt is altijd knoken
En is niet altijd schoon.
De buurt is altijd leuk in de eige straat
De huizen zijn soms kal.
De school is soms leuk maar je kunt er iets leren.
De school doet sportdag en andere dingen.
We doen. Rekenen, taal, teken, zingen, handenarbeid.

ANITA 11

Ik hou van de school want dan leer je wat.
Ik hou niet van de buurt.
Waarom bestaat een buurt?
om te leren
Waarom een bestaat een school?
om te leren

ANITA 11

De school is weleens leuk maar ook wel eens niet leuk.
In de klas is het niet zo leuk want de juf is in
verwachting en gaat na de paasvakantie weg.
Wij hopen dat het een jongetje is.
Buurt Ik vind dit een rare buurt want overal zijn zijn speelplaatsen maar wij hebben het
afrikaanderplein zelf.

BERRIJ 11

Strakke opdrachten en vrijheid, waarvan enkele voorbeelden. De vorm is bepaald door mijn gedichtje ‘over een jongetje dat niet stil kon staan’.

Ik ga een gedicht schrijven over een jongetje dat niet
stil kon staan.
Hij werd weleens in de gevangenis gestopt
maar liep heel gewoon door de muur heen.
En als hij naar bed moest ging hij slaapwandelen.
Als hij in een eik klom liep hij er gewoon tegenop.
De mensen vonden het wel vervelend.
Ik kwam opeens op een idee.
De generaal liet een troep soldaten het jongetje insluiten.
Ze zeiden: ‘Blijf staan waar je staat’.
En de soldaten riepen blij ‘hij staat stil!!’
Nu kon hij nog altijd stilstaan.

MARKO 11

De keizer

De keizer kon niet stilstaan.
hij holde af en aan.
Hij liep wel 50 keer zijn paleis rond.
Soms sliep hij de hele nacht niet en holde maar.
Hij versleet veel schoenen.
Wel 4 paar per dag!
Toen vond ik wat.
De liet hem de hele dag paddestoelen plukken.
Een dag later was hij heerlijk aan het dromen.
En hij was toen helemaal rustig.

LEENDERT 11

Mooi moeilijk eenmalig

Een paar weken was ik op de Rotterdamse Schoolvereniging bezig met opdrachtjes over de natuur. Ik maakte als afsluiting de stap naar het gedicht van Jacques Prévert ‘Hoe maak ik een Vogelportret?’ en gaf de opdracht beestenportretjes te schrijven. Die laatste les duurde eens zo lang, wel twee uur, de uitleg was erg uitgebreid. Het strakke van de opdracht stond de oorspronkelijkheid niet in de weg, het moeilijke wel de herhaling op andere scholen. Deze gelegenheid gebruik ik maar om er twee over te schrijven.

Ik verschuil me in een boom.
Ik schilder eerst een landschap.
Dan schilder ik een stuk vlees.
Ik zit in spanning of de leeuw zal komen.
Enja hoor daar komt een mannetjes en een vroutjes leeuw.
Ze eten aan het stuk vlees.
Vlug schilder ik ze.
Het schilderij is klaar.
En ik vind het leuk.
Ik hoor het gebrul van de leeuwen.
Dan pak ik een tand van de leeuw
en zet mijn naam rechtsboven.
Opeens merk ik dat het twee ontsnapte leeuwen
waren van het eiland
maar dat doet er niet toe
Alles staat in bloei.
Ik hoor het geluid van vogels en heel veel dieren op het eiland

HANS 11

Schilder zelf een paard

Schilder eerst een stal met een open deur
Schilder het paard en kijk ondertussen
of je het schilderij zelf wel mooi vindt
en schilder ook een grasland met een stapeltje hooi er omheen
Schilder ook uitlopende bomen
Om te testen of het werkelijk mooi is
moet men als volgt handelen:
Zet het op wat lelijke aarde.
Zet er een steuntje achter.
Verschuilt u achter een ding dat uit de grond steekt,
bijv. een schuurtje, een boom.
Als u totaal geen geluid hoort, van een paard in de buurt,
dan is het mislukt.
Schilder met paardeharen je naam

MARTIJN 11

SPELEN MET WOORDEN is CREATIEF SCHRIJVEN leidt tot makkelijker uiten. De lessen zijn niet minder belangrijk dan gymnastiek en tekenen.

Bruna jeugdboekenprijsvraag

Ter gelegenheid van kinderboekenweek 1978, heeft uitgeverij Bruna een jeugdboekenprijsvraag uitgeschreven. Deze prijsvraag staat open voor Nederlandstalige auteurs en debutanten. Een en ander is als volgt opgezet:

Manuscripten kunnen ingestuurd worden tot half april 1979. Het winnende manuscript zal worden gepubliceerd vóór de kinderboekenweek 1979 en de auteur ontvangt bovendien, boven het auteurshonorarium, een bedrag van f 2000,--.

De tweede en derde prijswinnaars ontvangen respectievelijk f 1500,- en f 1000,-; voor deze manuscripten geldt geen uitgaveverplichting.

In te sturen manuscripten moeten aan de volgende voorwaarden voldoen:

- een minimale omvang van ong. 20.000 woorden;
- alleen getypte manuscripten worden geaccepteerd;
- de verhalen of romans moeten bestemd zijn voor de leeftijdsgroepen van 8 tot 10, 10 tot 12 of 12 jaar en ouder.

Jury

De manuscripten zullen door een deskundige jury beoordeeld worden, die als volgt is samengesteld: Thea Beekman
Marijke van Raephorst
Mischa de Vreede
Jan Terlouw
Dolf Verroen

Prijsuitreiking

De prijsuitreiking zal plaatsvinden rond de kinderboekenweek 1979. Plaats en tijd nog nader te bepalen.

De Vlaamse jeugdliteratuur in beweging
Peter van den Hoven in gesprek met Eric Hulsens

Eric Hulsens, 29, studeerde Germaanse Filologie (Neerlandistiek, Germanistiek, Anglistiek) aan de katholieke universiteiten van Antwerpen en Leuven. Van 1972 tot 1977 werkte hij als lektor en assistent aan het Instituut voor Neerlandistiek van de Universiteit van Münster in de BRD. In die periode begon hij ook over jeugdliteratuur te schrijven voor *De Groene Amsterdammer* en het Brusselse Weekblad *De Nieuwe*. In 1975 was hij te Antwerpen betrokken bij de oprichting van de *Alternatieve Werkgroep Jeugdliteratuur*. Thans is hij leraar Nederlands aan een school voor Toegepaste Communicatiewetenschappen te Antwerpen en vooral aktief als redaktielid van het tijdschrift *Heibel*.

De laatste jaren heeft Eric Hulsens vooral door zijn kritieken over Vlaamse jeugdboeken nogal wat stof doen opwaaien. In een interview dat het veelgelezen blad *Humo* twee jaar geleden publiceerde karakteriseerde hij het zogenaamde 'goede Vlaamse jeugdboek' als volgt: 'Ik krijg buikpijn van de slechte stijl, de banaliteit, de oubolligheid, het gemoraliseer, de preutsheid, het konformisme'. Het hele interview, maar zeker ook de kop daarboven: 'De gemiddelde Vlaamse jeugdschrijver is 52, onderwijzer en bewusteloos' riep nogal wat reakties op, iets wat hij trouwens prima vindt. Hoe meer de Vlaamse jeugdliteratuur loskomt uit het gezapige sfeertje waarin ze al jaren vertoeft, hoe liever het hem is.

Eric Hulsens is iemand die niet gauw tevreden is, zich niet aanpast bij de wijze waarop men in Vlaanderen over het algemeen gewoon is kritiek te leveren op jeugdboeken. Hij pleit voor een 'kombattieve' literatuurkritiek en neemt zijn recensentschap serieus:

Ik vind dat een recensent iemand is die beroepshalve moet aanstoot nemen aan wansmaak en onbenulligheid, mufheid en gezeur, geklungel en konservatisme. Er wordt in onze jeugdboekenkritiek veel te veel vergoelijkt, er worden teveel schouderklopjes uitgedeeld. Een kritikus moet ertoe bijdragen dat de literatuur in leven blijft, dat ze niet verstikt onder de lintjes en komplimenten. Als de toestand ernstig is, zoals bij ons, dan moet er met het mes gewerkt worden, en niet met pijnstillende middeltjes.

Hoe ben je je eigenlijk met jeugdliteratuur gaan bezighouden?

Voor ik in West-Duitsland ging werken heb ik korte tijd een baan hier in het onderwijs gehad. En daar werd ik gekonfronteerd met schoolboeken vol dubieuze ideologieën. Mijn beginnende belangstelling voor schoolboekenkritiek vond in Münster nogal een goede voedingsbodem, want er was in de Bondsrepubliek heel wat literatuur over die kwestie. Geleidelijk aan begon ik me toen ook voor jeugdboeken te interesseren, dat sluit immers direkt aan bij de schoolboekenproblematiek, en uiteindelijk werd dat het zwaartepunt van mijn belangstelling. Met die jeugdliteratuur maakte ik kennis via een in 1972 verschenen boek van Otto Gmelin: *Böses kommt aus Kinderbüchern*. Dat was een fel polemische ideologiekritiek van de gangbare jeugdliteratuur. Ik ben dan verder blijven lezen wat er aan kritische publikaties over jeugdliteratuur verscheen: Melchior Schedler, Dieter Richter, Johannes Merkel, Malte Dahrendorf en dergelijke.

Je bent dan al gauw gaan recenseren. Met welke uitgangspunten?

Inhoudelijk wilde ik op de eerste plaats aan ideologiekritiek doen: uitpluizen welke waarden en normen, welk wereldbeeld er via jeugdboeken doorgegeven wordt. Maar dat werd al heel gauw aangevuld met het streven om de techniek van het boek te evalueren. Daarvoor heb ik vooral mijn licht opgestoken bij de kritieken van De Wispelaere, Speliers, Boon en Vogelaar.

Strategisch wilde ik tegendraadse kritiek leveren: bekroonde werken en gereputeerde auteurs op hun merites toetsen, de gangbare kritiek tegenspreken, polemiseren. Natuurlijk haalde ik me het verwijt op de hals verschrikkelijk negatief ingesteld te zijn.

Verdere uitgangspunten? Aandacht voor alternatieve produkties, en vooral dit: voor mij is het objekt van de kritiek het funktioneren van een kommunikatiemedium, van de institutie jeugdliteratuur. Het recenseren van een boek lijkt me dus maar een klein deeltje van de aktieradius van de kritikus. Maar het komt me voor dat de pers vooral graag recensies heeft, en liefst korte en luchtige. Of is dit een verkeerde veralgemening? In dag- en weekbladen

wordt vooral *gebabbeld* over jeugdliteratuur. Dat vind ik een pest. Stukjes als bijvoorbeeld die van Mischa de Vreede in de NRC, daar ben ik allergisch voor.

Overigens ben ik natuurlijk erg tekort geschoten ten opzichte van mijn uitgangspunten. Ik vind dat ik de mogelijkheden van een tegendraadse kritiek nog maar in heel kleine mate heb uitgeprobeerd.

Hoe kijk je tegen de Vlaamse jeugdliteratuur aan?

De jeugdliteratuur heeft zich hier wat later ontwikkeld dan in Nederland, door de verfransing. We beschikken dus over veel minder traditie, zowel wat het schrijven zelf betreft, als inzake kritiek en geschiedschrijving. De levensbeschouwelijke dominantie van het katholicisme heeft nogal een zware stempel op de jeugdliteratuur gedrukt, en het zogeheten betere jeugdboek is nog altijd dikwijls een boodschaproman waarin de goedheid van de mens of de naastenliefde wordt gepropageerd. Ik heb natuurlijk niks tegen goedheid of naastenliefde, maar je moet er niet over zeuren, en het aandienen als een remedie tegen bijvoorbeeld de oorlog in Vietnam is toch wel wat al te simplistisch.

De meestgelezen Vlaamse jeugdschrijver is waarschijnlijk Leopold Vermeiren met zijn *Rode-Ridder-serie*. Dat is de domheid in de jeugdliteratuur: een aaneenrijging van clichés in een avontuurlijk plotje, maar alles gesaust met nobele ridderidealen. Dit is de triviale variant van de Vlaamse boodschaproman. Ook veelgelezen, maar ambitieuzer is Cor Ria Leeman. Hij schrijft ridicule avonturenromannetjes, *Drugs voor een engel* bijvoorbeeld, maar ook een hoogdravend theologisch opus als *Planeet Epsilon*. Wereldvreemd gemoraliseer noem ik dat.

Guido Staes kreeg de Tweede Staatsprijs voor Jeugdliteratuur - in 1975 - voor *De kinderen van de Vrede*. Net als *Planeet Epsilon* is dit een verhaal waarin de naastenliefde als oplossing voor het oorlogsgeweld geponeerd wordt. Kinderen schijnen het boek overigens niet graag te lezen, dat is al een opluchting. Onze eerste Staatsprijs voor Jeugdliteratuur ging trouwens naar René Struelens voor *Vlucht langs de Anapoer*. Hij schrijft brave, clichématige boodschapverhalen en sakkert over de ‘geëngageerde’ kritiek, maar heeft onlangs toch maar een roman over een politieke gevangene gepleegd. *Manuela* is een beetje simpel, met te weinig sociologische diepgang maar ik vind het toch een welkom boekje.

Boodschapromans van de betere soort zijn die van René Swartenbroekx, bijvoorbeeld *Reis tussen twee dromen*, over de problemen van een gastarbeiderskind. En wie een dieptepunt van het genre wil leren kennen kan terecht bij een slijmerige miskleun als *Dromen kunnen branden* van Karel Verleyen. Kijk, die Vlaamse boodschaproman is een boek waarin de sociale werkelijkheid weinig of niet of verkeerd geanalyseerd wordt, en waarin de lezer als oplossing voor diverse problemen bijbelse gemeenplaatsen aangesmeerd worden die hun efficiëntie al meer dan negentien eeuwen lang bewezen hebben. Van enkele tolereerbare uitzonderingen afgezien wens ik dergelijke boeken zo snel mogelijk in de vergeetput van de literatuurgeschiedenis.

Een tweede soort boeken dat ik met plezier de vergetelheid wil inschrijven zijn de bravekindjes-boeken, met Mariette Vanhalewijn als mooiste voorbeeld. Zoeterig geïllustreerd door Jaklien Moerman en duur uitgegeven zijn haar sprookjesbundels - zoals *Een schaap met witte voetjes* een begeerd geschenk voor eerste kommunikantjes. Terwijl een doorsnee Vlaamse jeugdroman een oplage van ongeveer

5000 heeft komt zo'n boek in eerste druk uit op 30.000. Vanhalewijns verhaaltjes zitten vol verkleinwoordjes en tonen een wereld waaruit problemen en konflikten zo goed mogelijk verbannen zijn.

Tegenover deze ouderwetse letterkunde waarin predikatie bedreven wordt of waarin het kind een gereduceerde - van konflikten, problemen, seks, etc. - gereinigde wereld wordt voorgehouden, staat het vooruitstrevender gedeelte van de Vlaamse jeugdliteratuur.

Eric Hulsens.

Mireille Cottenjé schreef met *Het grote Onrecht* een aanklacht tegen de apartsheidpolitiek, en onmiddellijk ontstond er heibel. Haar

tweede jeugdboek *Er zit muziek in de lucht* zit vol 'alternatieve' thematiek, zoals bijvoorbeeld het kommuneleven, maar is qua stijl en konstructie toch weer een tegenvaller.

In de vorm van een dierenfabel ontleedde Aster Berkhof het kolonialisme: *Goliath, of hoe de gorilla's aan de macht kwamen*.

Niet zo direkt politiek gericht is het recente werk van Gaston van Camp: *Ik ben Harry van de Achterbuurt* en *Sikkelstraat 12*. Hij heeft zich vroeger aan onbenullige avonturenverhaaltjes bezondigd, maar is nu het spoor van Miep Diekmann ingeslagen. Zaken als de seksualiteit van de adolescent, mank lopende gezinsverhoudingen en dergelijke komen bij hem aan bod. In ieder geval een breuk met de traditie van het konventionele Vlaamse jeugdboek.

Hetzelfde geldt voor Liva Willems, met haar tienerroman *Drie mussen in september*. Haar *Zazapina in de Zoo* is een originele kombinatie van een didaktisch verhaal over dieren, een speurdersstory die aanzet tot emancipatie en een wonderlijke vertelling over een heks.

Gie Laenen bracht met zijn derde jeugdroman *Paultje ze gaan weer vechten* een merkwaardige benadering van de Duitse koncentratiekampen. Dat zijn zo een aantal belangrijke namen en titels, zonder aanspraak op volledigheid trouwens. Maar ze geven wel een idee van de tegenstellingen binnen de recente Vlaamse jeugdboekenproduktie.

Hoe worden die Vlaamse jeugdboeken in Nederland ontvangen?

Ik heb de indruk dat er in Nederland erg weinig interesse is voor Vlaamse jeugdliteratuur. Hoeveel Vlaamse jeugdboeken worden er in de pers besproken? Er worden in Nederland zilveren griffels gegeven aan buitenlandse boeken, maar Vlaamse komen daarbij kennelijk niet in aanmerking. Ik vermoed dat het is omdat die bij Vlaamse uitgevers zitten, en het Nederlandse boekbedrijf daarmee niet gebaat is. Aan de kwaliteit zal het wel niet liggen: er wordt in Nederland toch ook konservatieve rommel uit het buitenland - zoals *Momo en de tijdspaarders* van Michael Ende bijvoorbeeld - bekroond. Moraal: de griffels helpen niet op de eerste plaats de Nederlandse lezer om zich internationaal te oriënteren, maar wel het Nederlandse boekbedrijf om vlot te verkopen.

Overigens wil ik de kwaliteit van de Vlaamse jeugdliteratuur zeker niet overschatten! Dat zal wel duidelijk zijn. Ik acht het veel meer mijn taak de gebreken ervan in het licht te stellen. Maar in Nederland verschijnt er toch ook veel wat middelmatig is, stuntelig of konservatief. Ik zie geen reden waarom wat uit België komt scheef bekeken zou moeten worden.

Ja, en dan wat de ontvangst van Vlaamse jeugdboeken in Nederland betreft heb ik me wel nogal eens geërgerd aan het *Bureau Boek en Jeugd* van het NBLC (Nederlands Bibliotheek en Lektuurcentrum) in Den Haag. Daar worden recensies geproduceerd voor de Nederlandse bibliotheken en die besprekingen zijn in hoge mate bepalend voor de aanwezigheid van Vlaams werk in die bibliotheken. Toen ik me eens met dat NBLC bezighield, kwam ik tot de bevinding dat een oubollige preekroman als *Planeet Epsilon* hoog geprezen werd - en dus waarschijnlijk in veel Nederlandse bibliotheken te vinden is - terwijl werk dat een belangrijke vernieuwing brengt, zoals *Ik ben Harry van de achterbuurt* of *Goliath* de grond ingeboord werd. Van *Goliath* werden op grond van de NBLC-recensie 11 (elf!) exemplaren geleverd

aan de Nederlandse bibliotheken; van een gewoon avonturenverhaal van dezelfde auteur echter 700 - dat is dan de repressie van een interessant literair werk met politieke gehalte in cijfers weergegeven.

Liva Willems
Drie mussen in september

Het is me niet duidelijk geworden wat bij het *Bureau Boek en Jeugd* domineert: de willekeur of het konservatisme. Voor in Nederland uitgegeven boeken funktioneert die instelling overigens op een even louche manier.

Je hebt al het een en ander gezegd over de literaire produktie. Maar hoe zit het met de rest van het instituut jeugdliteratuur, met de kritiek bijvoorbeeld, en met het uitgeversbedrijf?

Er is over het algemeen weinig aandacht voor jeugdboeken in de pers, en de dag- en weekbladkritiek haalt geen hoog niveau. Belangrijk omwille van de oppositionele beoordeling van Vlaams werk is Gerda de Visser van het weekblad *Knack*. Negatieve en vrijmoedige kritiek wordt in de Vlaamse jeugdliteratuur slecht verdragen. Onlangs nog hebben Johan Ducheyne, direkteur van *Lannoo* en schrijver Julien van Remoortere geprobeerd Gerda de Visser bij *Knack* aan de deur te laten zetten. Op dat niveau gaat het er hier aan toe. De gespecialiseerde kritiek van recensietijdschriften als *Lektuurgids* en *Jeugdboekengids* staat nergens. Erg belangrijk was een aantal jaren geleden de aktiviteit van Fred de Swert, die naar Nederland uitweek en bij het NBLC ging werken, en vorig jaar erg jong verongelukte. Hij miste duidelijke uitgangspunten en analytisch vermogen en hij schreef verward, maar hij was heel veelzijdig en dynamisch. Zijn belang ligt in zijn dissidentie: hij was de eerste die de Vlaamse jeugdschrijvers een trap onder hun gat gaf om hun eindeloze produktie van avonturenromannetjes en historische verhaaltjes. Door De Swert is de Vlaamse jeugdliteratuur wakker geworden en hij heeft de wending naar eigentijdse thema's en de liberalisering flink gestimuleerd. Hij heeft zelf ook een jeugdroman geschreven, dat was geen sukses. Zijn boek *Over Jeugdliteratuur* nog minder.

Op het gebied van de kritiek moet ik ook nog de *Alternatieve Werkgroep Jeugdliteratuur* vermelden, die ik mee heb opgericht en waarvan ik deel uitmaak. Die werkgroep probeert een kritische belangstelling voor jeugdliteratuur te stimuleren en geeft eenmaal per jaar een tijdschrift in boekvorm uit: *ZOZO*. De bedoeling is diskussie uit te lokken, het gesprek op een hoger niveau te krijgen. De derde aflevering is nu in voorbereiding. We werken nu meer en meer samen met Nederlandse werkgroepen en jeugdliteratuurspecialisten.

Het uitgeversbedrijf? Daar heerst nog een tamelijk enge mentaliteit: de uitgevers beoordelen het boek vanuit hun christelijke principes of hun traditionele pedagogische denkbeelden. Een jeugdschrijver kan echt niet zomaar laten drukken wat hij wil. Het ontstaan van een nieuwe uitgeverij *Lotus*, met Gerda de Visser als lektor kan een belangrijke stap in de richting van een liberalisering zijn.

Je ziet het: de jeugdliteratuur is in beweging in Vlaanderen, ook al is die beweging er een van weinigen, een aantal schrijvers die het keurslijf van konventies en taboes doorbreken en zich voor maatschappelijke problemen gaan interesseren, kritiek die gaat dwarsliggen, een uitgeverij met een liberaler beleid...

Zeven titels als kennismaking met de vlaamse jeugdroman in beweging

1. **Het grote onrecht**, Mireille Cottenjé / Standaard.
2. **Goliath of hoe de gorilla's de beschaving aan de dieren brachten**, Aster Berkhof / Standaard.

3. **Paultje, ze gaan weer vechten**, Gie Laenen / Lannoo.
4. **Manuela**, René Struelens / Altiora.
5. **Reis tussen twee dromen**, René Swartenbroekx / Standaard.
6. **Ik ben Harry van de achterbuurt**, Gaston van Camp / Lannoo.
7. **Drie mussen in september**, Liva Willems / Lotus.

Beknopte bibliografie Eric Hulsens

Vertaling:
D. Richter en J. Merkel, **Vertel geen sprookjes over sprookjes** / Kritak, 1977.
Artikelen:
Een literair pareltje, over **Planeet Epsilon** van Cor-Rina Leeman / In ZOZO, 1976, *blz. 97-104.*
Annie Schmidt schertst over rolpatronen. Kommentaar bij een progressief burgerlijk kinderboek. **In Vernieuwing** / mei 1976, *blz. 20-25*. (Over **Het Fornuis moet weg).**
Het NBLC en de jeugdliteratuur. Een kritische schets.
In **Vernieuwing** / mei 1976, *blz. 16-20.*
Een kinderhoofd is gauw gevuld. In Heibel / 76-77, *nrs. 4/5/6 blz. 65-75.*
(Heibel: Vrijheidsstr. 18, 2300 Turnhout).
Analyse van een kindersprookje. In Heibel / 78-79, *nr. 1* (te verschijnen: over **Een schaap met witte voetjes** van M. Vanhalewijn).
Jeugdliteratuur, in Bewustzijnsindustrie in België / Kritak (te verschijnen).

Nieuwe zedenmeesters en betweters in de aanval

Onder deze weinig aan de verbeelding overlatende kop verscheen in het blad *Contact* in mei 1976 een reaktie van de hand van de redaktie van *Zonneland, Zonnestraal, Zonnekind, Doremi* (jeugdbladen in Vlaanderen)

op het kritische werk van Eric Hulsens en Gerda de Visser. Met name werd gereageerd op het geruchtmakende interview met Eric Hulsens in *Humo* uit december 1976.

Als illustratie van de wijze waarop vanuit christelijkekonservatieve hoek gereageerd wordt op kritische arbeid van auteurs en recensenten laten we hieronder enige citaten volgen. Het spreekt voor zich!

‘De laatste paar jaren wordt de Vlaamse jeugdliteratuur gekenmerkt door twee negatieve verschijnselen. Vlaamse auteurs worden beschimpt en beledigd, hun werk wordt “gekraakt”. Langer zwijgen vinden wij medeplichtigheid.’ (...)

‘Het eerste negatieve verschijnsel is het driest optreden van nieuwe zedenmeesters, die onder de vlag van “geëngageerdheid”, “politieke opvoeding”, “maatschappijkritiek”, “doorbreken van rolpatronen”, “realisme in seks”, “linkse vooruitstrevendheid” de bolwerken van “Vlaamse oubolligheid en conservatisme” willen afbreken. Deze schimpende, scheldende zedenmeesters willen bepalen en opleggen wat en hoe de Vlaamse schrijvers voortaan moeten schrijven. Ze schrikken niet terug voor persoonlijke aanvallen en beledigingen t.a.v. Vlaamse auteurs.’ (...)

‘De actie van deze zedenmeesters is funest omdat ze om louter ideologische redenen, de polarisatie onder de Vlaamse auteurs in de hand werken; aan de ene kant de rumoerige, scheldende minderheid, aan de andere kant de zwijgende meerderheid, met het gevolg dat de onwetende leek een rad voor de ogen wordt gedraaid.’ (...)

‘Vooral houden deze betweters zich bezig met de Vlaamse kinder- en jeugdboeken voortdurend te vergelijken met toppers uit de buitenlandse jeugdliteratuur. Stel je voor dat zulks gebeurt t.a.v. de Vlaamse romans, essays, poëzie en toneel. Dan kon iedere letterkundige in Vlaanderen, op enkele uitzonderingen na, maar liefst zijn pen neerleggen.’

De Franse slag
Chantal d'Aulnis

Van literatuur van volwassenen voor kinderen naar een volwassen kinder- en jeugdliteratuur.
Mettez-moi un peu d'enfance dans tout cela!
Louis XIV

Frankrijk is een land van grote tegenstellingen. Tussen Parijs en de provincie. Tussen links en rechts, arm en rijk, supersonisch en voorhistorisch, uiterst gedisciplineerd en wanordelijk. Tussen jeugdlektuur en Literatuur met een grote L.

Tot een tiental jaren geleden kon je bepaald niet spreken van jeugd*literatuur*: speciaal voor kinderen geschreven werk van literair niveau uit binnen- en buitenland. Strafwerk op school bestond vooral uit het uit je hoofd leren van een aantal regels La Fontaine of Rimbaud en vanaf een jaar of tien kreeg je er de romans van de Académie Française-auteurs onder de neus geduwd.

Als je daar geen waardering voor op kon brengen, bleef je weinig beters over om te lezen dan de suikertaart van het felgekleurde pratende beestjes prentenboek of de roomsoes van series als *De Vijf* van Enid Blyton. De boekproduktie voor kinderen kwam zelden boven het peil van lektuur uit.

Hier komt bij dat er met de navolging van de leerplicht losjes werd omgesprongen: er waren veel meer kinderen dan leerlingen. Ook had de kerk een vaste greep op onderwijs en opvoeding: van oudsher geen klimaat dat de jeugd aanspoort zijn rechten, in dit geval op een eigen, volwaardige literatuur, op te eisen.

Daardoor gaapte er een kloof tussen de intellectuele en de flut-lezers die het initiatief van de overheid, ter gelegenheid van het Jaar van het Boek (UNESCO 1972), om aan ieder bruidspaar een aantal nationale meesterwerken kado te doen, allicht niet meer kon overbruggen.

Eigenlijk moet je verder terug in de tijd. Eeuwenlang vormden kinderen geen apart ‘literair’ publiek. Vanaf begin 1400 - dus lang voor de uitvinding van de boekdrukkunst - verschenen er voor het analfabetische volk ware beeldverhalen zodra er religieuze, politieke of culturele boodschappen te verkondigen vielen. Dit waren houtsnedes, zonder tekst of met een enkel woord in een ‘ballonnetje’, die in grote getalen werden verspreid door huis aan huis verkopers. Van losse blaadjes groeiden deze xylografiën uit tot een soort schriften of zelfs boeken. Eerst waren er voornamelijk beeltenissen van heiligen te krijgen, later kwamen ook moordenaars of helden aan bod tot er hele ridderromans, fabels, legenden en sprookjes in ‘strip’ verschenen. De verhalen zelf hoorden de arme kinderen samen met hun ouders van de rondreizende vertellers, zangers en dichters.

Welgestelde kinderen kregen onderwijs, deels in het Latijn, en lazen het volwassen repertoire, boeken waarin geen illustraties voorkwamen. Er bestonden wel uitgaven met gravures van meesters als Dürer of Holbein, maar die waren veel te kostbaar om in handen van de jeugd te geven.

Ik besef hier achteloos drie eeuwen samen te vatten waarin bovendien de boekdrukkunst tot ontwikkeling kwam. Toch verliep de geschiedenis grofweg gesproken langs deze twee lijnen: de mondelinge overdracht en de prenten van de

volkskinderen naast de ongeillustreerde geschriften van de jongeheren. (Jongedochters hoefden hun hoofdjes niet te breken over hun algemene ontwikkeling, zij werden pas in de loop van de achttiende eeuw in het onderwijs opgenomen.)

Na de Napoleontische oorlogen waren de industrialisering en het socialisme in opmars. Wetenschappen als de pedagogie, de psychologie en de sociologie kwamen snel tot ontwikkeling en in de tweede helft van de negentiende eeuw ging een grootscheeps gevecht tegen het analfabetisme van start.

De eerste bibliotheken werden geopend naar vooral Engels voorbeeld. Meisjes gingen hoe langer hoe meer naar school. De jeugd werd inzet van een dubbele boekenstrijd: de ‘gewone man’ kreeg meer geld en zijn kinderen werden een aantrekkelijk koperspotentieel. Tegelijkertijd vormden hun boeken het middel bij uitstek om hen op te voeden in de nieuwe tijd.

Twee uitgevers waren in die tijd van grote betekenis: Louis Hachette en Pierre-Jules Hetzel. Beiden wisten op fraaie wijze van de ontwikkelingen in de maatschappij gebruik te maken, maar droegen er eveneens ingrijpend toe bij op het gebied van het kinderboek.

Louis Hachette stichtte in 1852 de ‘Bibliothèque des Chemins de Fer’. Door met de spoorwegen enerzijds en uitgevers anderzijds contracten af te sluiten, verwierf hij het alleenrecht series te produceren om in stations en treinen te verspreiden, ‘ter lering en vermaak van de reiziger’. Twee van deze series wijdde hij aan geïllustreerde jeugdlektuur: de beroemde *Bibliothèque Rose* en de *Albums Trim*, vierkleuren prentenboeken. Later voegde hij hier een tijdschrift aan toe: *La Semaine des Enfants.* Door de massale oplagen en nadien het gebruik van de rotatiepers (waarop ook kranten worden gedrukt), kon de verkoopprijs uiterst laag blijven. Zo werd Hachette de eerste uitgever met een grote produktie voor kinderen, waarin naast zeer veel minstens middelmatig te noemen materiaal door de jaren heen ook een aantal klassieken in vertaling verschenen. Zijn grootste ontdekking was de Comtesse de Ségur, de dochter van de Russische generaal Rostopchine van wie men zegt dat hij Moskou in brand stak om Napoleon dwars te zitten. Haar bekendste titels zijn: *Un bon petit diable* en *Les malheurs de Sophie.*

Een nadeel van de populaire benadering van Hachette was dat omwille van de prijs de uitvoering nauwelijks aantrekkelijk kon zijn: het papier en het kleurenwerk waren van de allergoedkoopste soort.

Dat gold niet voor de uitgaven van *Pierre-Jules Hetzel*, pedagoog en politicus, die het belang van deze nieuwe markt eveneens snel in de gaten kreeg. In 1837 startte hij zijn aktiviteiten met de *Scènes de la Vie Publique et Privée des Animaux*, een satire voor volwassenen met weergaloze gravures van Grandville. (Een van de verhalen is in een Parijse schouwburg te zien: *Les Peines de Coeur d'une Chatte Anglaise* van Honoré de Balzac!

Doordat hij zijn auteurs vroeg over de aktualiteit te schrijven via het dierenleven, was het binnengekomen materiaal dikwijls net zo geschikt voor kinderen van enigszins ‘ontwikkelde huize’ als voor volwassenen. Later verzocht hij de romanciers of wetenschappers die hij benaderde dan ook met dit jonge publiek rekening te houden. Zo kwamen veel klassieke werken tot stand van auteurs als George Sand, Alexandre Dumas, Jules Verne (ontdekt door Hetzel zelf) en talrijke anderen. Het tweemaandelijkse *Magasin d'Education et de Récréation* richtte zich vanaf het begin (1862) tot deze twee groepen. Beide hadden immers een achterstand, redeneerde Hetzel: het volk door zijn achtergrond en de jeugd door zijn leeftijd. Beide hadden ‘behoefte aan begrijpelijke informatie om zich te kunnen ontplooien en bezinnen, zowel op het gebied van de wetenschappen als op dat van de literatuur’.

Hetzel besteedde de grootste zorg aan de uitvoering van zijn boeken, hij trok niet alleen de beste schrijvers aan maar ook de beste graveurs, waarvan de beroemdsten Grandville en Gustave Doré zijn. Het resultaat van deze samenwerking was misschien vrij elitair (hoewel Verne doordrong tot alle lagen van de bevolking), maar is nu nog een genot voor het oog. De uitgeverij bestaat niet meer.

Deze twee pioniers, die ieder op hun manier ‘het kinderboek’ creëerden en vooral voor het eerst tekst en illustratie bijeen brachten, zijn jarenlang vrijwel de enigen gebleven. Langzamerhand gingen meer uitgevers zich met de jeugd bezighouden, maar het enthousiasme in onderwijs en opvoeding betijde en de twee wereldoorlogen

deden geen goed. Er waren natuurlijk schrijvers als Hector Malot, om wiens *Alleen op de wereld* generaties kinderen hartgrondig hebben gesnikt.

Rabier schreef en tekende zijn onlangs ook in ons land heruitgebrachte Gidéon-verhalen. Jean de Brunhof schiep de onvergetelijke *Babar de Olifant* en Antoine de Saint-Exupéry de ontroerende *Kleine Prins* op zijn verre planeet. Maar verder was de tijd die volgde er één van infantilisme, verstarring en materialisme, waarin bovendien de eeuwenoude orale traditie zo goed als verdween. De deskundigen spreken met enige schaamte over de periode die tot ongeveer 1940 duurde.

De eerste die althans voor de prentenboeken verandering bracht, was *Paul Faucher*, beter bekend als *Le Père Castor.* Als boekhandelaar probeerde hij contact te krijgen met kinderen uit de armste wijken van Parijs, als pedagoog verdiepte hij zich in de nieuwe golf van democratisering in het onderwijs in Polen, Hongarije en Tsjecho-Slowakije. Overal hoorde hij over 'bevrijding van het kind', van 'zelfwerkzaamheid' en 'anti-autoritaire leermiddelen'. Hij wilde van onderaf beginnen: bij de kleuters. In 1931 verschenen de eerste twee prentenboeken van zijn hand bij Flammarion, waarmee hij wilde proberen 'het kind zelf te bereiken, zaadjes van bevrijding en activiteit te planten'. Faucher stelde duidelijkheid en eenvoud boven alles. Hij koos zijn onderwerpen dicht bij de kinderkamer of de kleuterklas, of in de natuur. Hij ontwierp een luchtige lay-out met grote letters en speelse tekeningen. Hij zorgde ervoor dat de omvang nooit meer dan veertig bladzijden telde, de formaten werden aangepast aan het thema. In samenwerking met een grote groep deskundigen van verschillende richtingen en met talloze kinderen, bracht hij zijn *Albums du Père Castor* tot stand. In 1946 richtte hij een laboratorium in voor onderzoek en experiment, met een daaraan verbonden school. In 1962 ontving hij de 'Prix Européen du Livre pour Enfants' en toen hij stierf liet hij uitgaven van voortreffelijke kwaliteit na.

Helaas bleef ook hij lange tijd de enige. Pas in

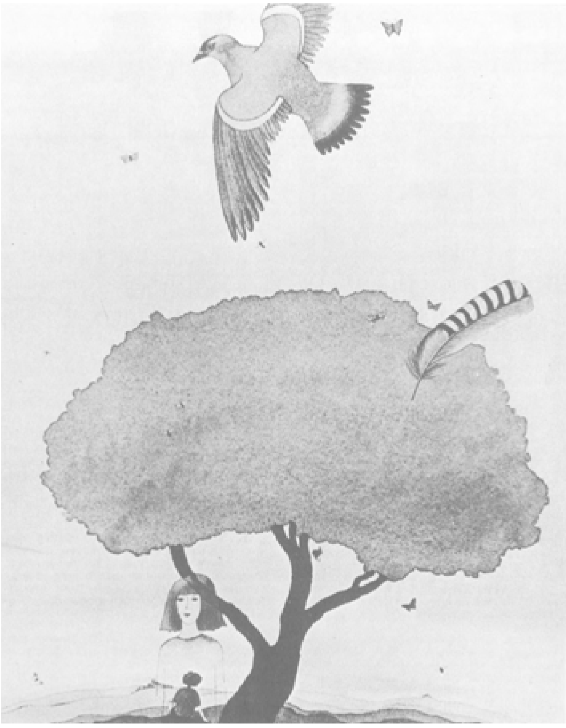
de jaren zestig veroverde de democratisering de klaslokalen en de kinderboekenmarkt. De controle op de navolging van de leerplicht werd strenger, de opkomst groter en het leerlingenbestel veranderde van aard. Daardoor moest ten slotte het onderwijs zèlf zich aanpassen. De uniformen verdwenen, het Latijn werd facultatief, en de spreektaal werd de les binnen gehaald. Vorig jaar werd een wet aangenomen waarbij de staat de kosten van de schoolboeken grotendeels op zich neemt.

Boven: Ill. Etienne Delessert. Rechts: Grandville.

Het lezen is in het onderwijs nog steeds even belangrijk, maar men heeft nu te maken met een publiek dat die kunst niet met de paplepel heeft ingegoten gekregen en dat eigen eisen stelt. Voor de jeugdboeken betekent dat dat er iets meer kwaliteit uit landen als Duitsland, Denemarken, Zweden, Engeland en de Verenigde Staten (zelfs een doodenkele keer uit Nederland) wordt gehaald. Dat de klassieken in grote oplagen vrij goedkoop op de markt worden gebracht. Dat er goede auteurs als Gripari, Grenier en Pelot, en uitstekende tekenaars als Lapointe, Galeron, Keleck en Politzer naar voren komen. Dat de literatuur van de volwassenen door bewerking of illustratie toegankelijk wordt gemaakt.

Eigenlijk kun je nu pas zeggen dat de brug die Hachette en Hetzel begonnen te bouwen over de kloof tussen de intellectuele teksten zonder illustratie en de volksverhalen bij prenten, zijn voltooiing nadert. De hoop is nu dat kinderen van onderop toegang krijgen tot de volwassen literatuur, doordat deze hun minder plompverloren en saai wordt gepresenteerd. En dat kinderen van bovenaf niet in een gat vallen zodra ze het niveau niet aankunnen, doordat er een volwassen jeugdliteratuur groeit om ze op te vangen. Want dat je zonder literaire ontwikkeling weinig kunt beginnen in de Franse maatschappij, staat nog steeds als een paal boven water. De Fransman, aan welke kant van welke streep hij ook staat, heeft eerbied voor een ieder die bewijst erudieter te zijn dan een ander.

Het onderwerp krijgt eindelijk weer de aandacht die het verdient. Tijdens mijn verblijf hier zijn er minstens vier belangwekkende tentoonstellingen gehouden: het Centre Culturel Georges Pompidou herbergde maandenlang *Ulysse, Alice, oh hisse!*, een overzicht van de Franse produktie, verder waren daar een Duitse en een Japanse expositie. De originelen van Maurice Sendak kon je bekijken in het Centre Americain. Jules Verne vierde zijn 150e verjaardag met grote manifestaties door het hele land. Een van de vier (!) wekelijkse literaire televisieprogramma's gaat over kinderboeken - *Des livres pour nous* - en in de andere komen ze soms aan bod. Er zijn meestervertellers die voor jong en oud verhalen brengen, eveneens voor de televisie. De meeste bibliotheken zijn gratis voor kinderen en in een aantal ervan zijn experimenten gaande om jeugd en volwassenen bij elkaars afdelingen te betrekken. De gezelligste, veelzijdigste bibliotheek die ik ken staat in de voorstad Clamart. De boekhandel Chantelivres aan de Rue de Sèvres in het zevende van Parijs kan de vergelijking met de Kinderboekwinkel in de Amsterdamse Jordaan rustig aan.



Ill. uit ‘L'enfant et la rivière’ (Henri Bosco) door George Lemoine.

Alllicht lijkt deze opsomming mooier dan de praktijk dikwijls is, Frankrijk blijft immers een land van tegenstellingen. Maar als de Fransen het er eenmaal over eens zijn dat er gehandeld moet worden, zou het hun eer te na zijn om niet zonder zeuren met veel verve en ruime budgetten aan de slag te gaan.

Er zijn ongeveer dertien uitgevers die alleen boeken voor kinderen brengen, en een tiental dat ze als voornaamste fondsartikel noemde in de jaarlijst van het *Bulletin du Livre* (nummer van juli). Gezien het gegeven dat ze allen hoofdzakelijk in series werken, staan hieronder een aantal vermeld die hetzij van ‘onderop’ hetzij van ‘bovenaf’ voor een volwaardige jeugdliteratuur beginnen te zorgen.

Daar is de al besproken *Bibliothèque Rose* van *Hachette* en de pendant voor 10 jaar en ouder: de *Bibliothéque Verte.* Naast veel leesvoer en twijfelachtige bewerkingen/vertalingen zijn hierin auteurs als Lindgren, Biegel, An Rutgers van der Loeff en Fleischman te vinden. Dit jaar verschenen voor het eerst de *Grands Récits - Grands Romans - Grandes Oeuvres*, integrale heruitgaven van voornamelijk werken uit de Hetzel-collectie.

Editions G.P. brengt de *Superbibliothèque*, ongeïllustreerde werken van beroemdheden als Soltsjenitsyn (!), *Super Mille*, waarin klassiekers als Alphonse Daudet en Paul Gallico, voorzien van tekeningen, en aktuele paperbacks in *Grand Angle*, waarin Jaap ter Haar is vertaald. *Gauthier* verzorgt *Les Nouveaux Bibliophiles*, integrale klassieken, en *Quinze Histoires* waarin per titel vijftien korte verhalen uit de moderne en klassieke literatuur naar thema zijn gebundeld.

Laffont heeft een goede aan *Plein Vent*, waarin naast onder meer science fiction en vertaalde jeugdklassieken ook een behoorlijk aantal titels voor volwassenen voorkomen. Zonder illustraties.

In de aardige *Bibliothèque Internationale* van *Nathan* verschijnen louter vertalingen van jeugdliteratuur met vlaggetjes op hun rug.

Veel kwaliteit op het gebied van de ‘probleemboeken’ (discriminatie, echtscheiding etc.) is te vinden bij *La Farandole* en *Les Chemins de l'Amitié.*

De mooiste prentenboeken worden uitgegeven door *L'Ecole des Loisirs, Flammarion, Les Deux Coqs d'Or* en *Delarge.*

De enige die ik nog afzonderlijk wil behandelen, omdat het hier om zuiver literaire uitgaven gaat, is *Gallimard.* Voor alle jeugdseries uit dit huis geldt dat de teksten integraal zijn opgenomen, zelfs voor de nieuwste, waarvan ik de opzet mocht meemaken: *Lectures pour 5-8 Ans*, kleine formaat prentenboeken met teksten van Hemingway, Tolstoi, Boulanger, Joyce, Le Clézio...

Allereerst *1000 Soleils*, uitmuntend verzorgde, gebonden uitgaven van vrijwel alle klassieke jeugdauteurs en talrijke romanciers of dichters als Claude Roy, Marcel Aymé en Colette naast Steinbeck, Tourgeniev en zelfs Julius Caesar. Een kenmerk van deze verder meestal niet geillustreerde boeken voor 12 jaar en ouder, is het katern opgenomen achterin elke titel met informatie en documentatie op geschiedkundig, aardrijkskundig of taalkundig gebied. Gravures, foto's, tekeningen, woordenlijsten, reportages of encyclopedische gegevens, alles om de tekst ‘dichter bij’ te halen.

Folio Junior, voor kinderen vanaf een jaar of acht, is de enige pocketreeks (overvloedig en voortreffelijk geïllustreerd) die goed loopt in Frankrijk. Ook hierin zijn naast moderne of klassieke kinderliteratuur talrijke titels terug te vinden van

Oscar Wilde, William Faulkner, Jack London, Jules Verne. De teksten worden ingeleid door een bondige alinea over de auteur, zijn tijd en zijn boek, èn een over de illustrator.

Door de hoge oplagen: tussen de 15.000 en 20.000 per druk en ongeveer veertig titels in herdruk per jaar, kan de verkoopprijs van deze serie, gezien de topkwaliteit ongelooflijk laag blijven: tussen de fl. 3,50 en de fl. 5,-- per deel. Dit heeft het verheugende effekt dat het onderwijs veel titels klassikaal invoert en dat kinderen zelf naar de boekenhandel gaan om 'de nieuwe *Folio Junior*' te kopen. Ze staan er niet bij stil of ze nu met een roman of met een kinderboek te maken hebben!

De Nederlandse 'kloof'

Hoe is de toestand in ons land? Nederlandse kinderen hebben toch zeker al een halve eeuw lang de beschikking over een breed aanbod van met zorg geschreven en uitgevoerde boeken uit binnen- en buitenland. Deze traditie is te danken aan uitgevers als Van Goor, Van Holkema en Warendorff en Callenbach van voor de oorlog; als Van Breda, Holland, Ploegsma en Leopold vlak daarna en de laatste jaren zijn

huizen als Lemniscaat en Querido de rangen nog komen versterken.

Een aanbod, dat je zonder overdrijving van literair niveau kunt noemen. Dat zich bovendien voortdurend vernieuwt, aanpast aan de ontwikkelingen in de maatschappij en het taalgebruik van vandaag. Voor ieder kind is met enige moeite het juiste boek op het juiste moment te vinden, of het nu een matig of een goed, een lui of een gretig lezer betreft.

Of er van deze rijkdom voldoende gebruik wordt gemaakt, of er in onderwijs, gezin, publiciteit genoeg aandacht aan wordt gegeven, blijft hier buiten beschouwing.

Het punt is, dat door deze op zich verheugenswaardige specialisatie een smalle, maar diepe kloof is gegroeid tussen de literatuur voor volwassenen en die voor kinderen, die te betreuren is. Waar in Frankrijk de jeugdliteratuur werd verwaarloosd, is hij in onze cultuur in een eigen hokje gestopt. Als je in Frankrijk op school met Sartre werd doodgegooid, moet je in ons land maar zien hoe je uit de bloemlezingen in de klas een liefde voor Couperus destilleert. Als ik uit eigen ervaring put, herinner ik me van mijn lagere-schooltijd niet meer dan twee regels van één enkel gedicht:

> Hij sprak en zeide, in 't za'el zich
> wendend,
> Vaarwel, o moeder, nooit keer ik weer!

En van dat ene gedicht ben ik auteur en titel vergeten. In het boekennummer van Vrij Nederland verscheen in juli een enquête die weinig aan de verbeelding overliet: ‘De Lijst der Lijsten - een onderzoek naar de literatuurlijst op middelbare scholen’. Dit was de bedroevende uitslag ervan: je leest niet omdat het belangrijk is voor je algemene ontwikkeling, laat staan voor je plezier of uit nieuwsgierigheid, nee, je leest om je eindexamen veilig door te komen. Als het even kan, kies je die werken voor je ‘lijst’ waarvan de samenvattingen in een uittrekselboek te vinden zijn.

Als je bedenkt dat talloze jongeren met hun zestiende van school af gaan, betekent dit dat een groot publiek er nooit aan toe komt zelfs maar een uittrekselboek in te kijken.

Een goed boek voor kinderen is een goed boek voor volwassenen. Talrijke goede boeken voor volwassenen zijn uitstekend geschikt voor kinderen. Maar als je daar vóór je zestiende niet door ervaring achter bent gekomen, bestaat er weinig kans dat je het later nog in de gaten krijgt. Al krijg je voor je bruiloft *Kees de jongen, De donkere kamer van Damocles* en *Keetje Tippel* van ‘Vadertje Staat’ cadeau. Ondanks het hoge peil van onze kinderboeken, is het jammer dat de stap naar de uitgaven van de Bezige Bij niet ongemerkt en vanzelfsprekend genomen wordt. Dat het bestaan van een veelzijdige literatuur voor jongeren vanaf een jaar of dertien, zoals die verschijnt bij Leopold en Lemniscaat, vrijwel onbekend is, zal daar niet vreemd aan zijn. Evenmin, het vooroordeel dat wat je op school leert niks met jezelf te maken heeft en dus vervelend is. Dat je voor ‘volwassen’ literatuur superintelligent moet zijn.

Toch wordt er ook weinig ondernomen om dit genre voor kinderen toegankelijk te maken. Waarom worden alleen jeugdboeken geïllustreerd? (Hoe mooi ook, de *Tijl Uylenspieghel* van Meulenhoff en de *Pinokkio* van de Arbeiderspers zijn maar voor een klein, elitair, volwassen publiek: in mijn ogen gemiste kansen!) Waarom nemen de meeste auteurs voor volwassenen zichzelf zo serieus dat ze niet voor kinderen

willen of kunnen schrijven? Waarom hebben we zo'n ontzag voor literaire teksten dat we bewerking voor kinderen als heiligschennis beschouwen? Waarom zijn zo weinig ouders op de hoogte van wat hun koters lezen en duwen ze hen niet van tijd tot tijd een Salamander of een Kaderreeks-titel onder de neus, zodat kan blijken dat die wel degelijk over onderwerpen kunnen gaan die met henzelf te maken hebben? Waarom is er nog steeds geen goed boekenprogramma op de televisie? (De NCRV ging bij zijn poging indertijd op zinloze wijze op z'n hurken zitten voor kinderen en de AVRO dacht er zelfs niet aan rekening met hen te houden.)

Op het probleem van de bewerking voor kinderen van een literaire tekst voor volwassenen, zou ik nog even willen ingaan. Wij hebben in ons land niet te maken met een door de wol geverd publiek zoals dat in Frankrijk het geval was. Ik geef een letterlijk evenbeeld van Gallimard's *Folio Junior* (integrale teksten) hier weinig kans. Ik pleit anderzijds wel voor ‘literatuur van volwassenen óók voor kinderen’, al zijn er ogenschijnlijk veel bezwaren aan verbonden. Immers:

- elk kunstwerk is geestelijk eigendom van de maker, diens nabestaanden of de maatschappij waartoe hij behoorde. Van dat eigendom dien je met je vingers af te blijven.
- een kunstwerk is een levend organisme, met een eigen opbouw, ritme en evenwicht. Elke ingreep is gedoemd dat organisme aan te tasten.
- de verderfelijke of verwarrende invloed die boeken zouden hebben op de jeugd (geweld, sex racisme...), gaat evenzeer uit van tv, kranten, film en buiten-spelen. Kinderen moeten leren leven in de werkelijkheid, censuur beschermt ze allerminst, maar maakt dat ze later onvoorbereid zijn op de harde feiten van het bestaan.
- een bewerking kan het lezen voor een kind vergemakkelijken, maar maakt het ook lui en afhankelijk. Zal het zich later nog de moeite geven een meesterwerk te lezen dat het al denkt te kennen doordat het in vereenvoudigde vorm verscheen?

Evenwel zijn de voordelen van de bewerking

volgens mij van veel groter belang. Het eigendom van de maker wordt niet noodzakelijkerwijs geschaad. Als de auteur in leven is, kan hij bij de redaktie worden betrokken. Zijn tekst dient hoe dan ook met eerbied te worden behandeld, allicht mag er geen sprake van zijn dat er iets anders komt te staan dan hij heeft bedoeld. Maar zijn boek is er voor het publiek, het publiek niet voor het boek.

Het gaat er niet om kinderen zo jong mogelijk in aanraking te brengen met de meesterwerken van onze literatuur, want ze zullen veelal de kwaliteit ervan nog niet kunnen onderkennen. Waar het op aankomt, is hun boeken aan te bieden waarin zij zich zelf kunnen herkennen en waar ze plezier in hebben. Als ze naast de echte kinderboeken zich ongemerkt een aantal meesterwerken voor volwassenen eigen kunnen maken, dan valt daar alles voor te zeggen. Er zijn teksten die aan tekeningen op 'kinderniveau' al voldoende hebben. Maar er zijn er meer die dan nog onverteerbaar zijn. Als je van hen eist dat ze altijd alleen maar de integrale versie lezen, dan vraag je technisch, emotioneel en intellectueel te veel.

Je moet te moeilijke passages of woorden, uitwijdingen en beschrijvingen, tijd- of plaatsgebonden details mogen weglaten of bewerken om hen niet voorgoed af te schrikken. (Mits duidelijk staat vermeld dat men met een bewerking te maken heeft, door wie die tot stand kwam en liefst hoe.)

Alleen dan zullen kinderen later minder moeite hebben de stap naar 'volwassen' literatuur te nemen. Bovendien, zelfs als het daar niet van komt, hebben ze zo ten minste een idee meegekregen van wat die inhoudt. Een boek moet geen museumstuk zijn, geen verplicht schoolwerk, maar een pretje dat zonder veel groter inspanning geconsumeerd kan worden dan een tvquiz of een popconcert.

Voor wie meer over Franse jeugdboeken wil weten:

Marc Soriano, Guide de littérature pour la jeunesse (Flammarion)
Geneviève Patte, Laessez-les lire! (Editions Ouvrières)
Isabelle Jan, La littérature enfantine (?)
Jean de Trigon, Histoire de la littérature enfantine de Ma Mère l'Oye au Roi Babar (?)
Paul Hazard, Les livres, les enfants et les hommes (Hatier)

Uitstekende titelanalyses en actuele informatie zijn te vinden in de periodieke 'Bulletin d'analyses de livres pour enfants' van de Bibliothèque de la Joie par les Livres, in Clamart.

‘Oorlog? hoe bedoel je oorlog?’
Een kwantitatieve verkenning van het oorlogsjeugdboek.
Eddy Mielen

> Het geluid van stemmen klonk nu nog dichterbij. Het knarsen van laarzen was nu nog duidelijker hoorbaar. De beide jongens drukten zich dichter tegen de aarde. Zou het riet voldoende beschutting bieden? Een van de soldaten stak een lamp op en lichtte de hoofdman bij. Het schijnsel van de lamp wierp spookachtige schaduwen op; er blonken wapens in het flauwe licht. Een van de mannen bromde iets onverstaanbaars. Daarna liepen ze weer door. De twee jongens zuchtten diep. Gelukkig, ze waren niet ontdekt!

De meester schraapt z'n keel, kijkt op z'n zakhorloge en doet het boek dicht. De klas haalt verlicht adem. Sommige leerlingen lachen opgelucht tegen elkaar: hè, hè, net niet gesnapt!

Zomaar een schoolmeester, zomaar een klas en zomaar een voorleesboek. Want jeugdboeken (en niet alleen boeken voor de jeugd) waarin het om oorlog en strijd gaat, zijn een favoriet genre. Bij een lees-enquête van het echtpaar Daalder in 1970 voert bij jongens (na strips) het avonturenboek, waaronder oorlogs-, indianen- en speurdersverhalen, de lijst aan. Ook bij de jeugd van 12 tot en met 15 jaar volgen de oorlogsboeken direct op de strips, ongeacht het milieu. Op de vraag ‘hoe moet een boek zijn volgens jou’, antwoordt dan ook 92 procent van de jongens van 8 tot 12 jaar met ‘spannend’. Bij de meisjes ligt dit aantal op 84 procent. En van de jeugd van 12 tot en met 15 vindt 85 procent dat een boek ‘spannend’ moet zijn. *Er is trouwens maar weinig veranderd, want bij een zelfde onderzoek in 1928 bleek ook al dat het avontuurlijke en geschiedkundige verhaal het meest in trek waren.* Al sinds de oudste heldenepen vormen oorlog en strijd een dankbaar verhaalgegeven. Want oorlog is een goed onderwerp: je hebt de goeien en slechten, de witten en zwarten en een conflictsituatie die je naarmate de hevigheid van de strijd zo ernstig kunt maken als je als schrijver wilt. Neem een partij a, een partij b, een held en een heldin, wat samenzweerders, verraders en spionnen, potten hete pek, stormrammen op stadswallen (of mitrailleurs en jeeps), meng het geheel en zie daar, de basis voor een ideaal verhaal vol spanning. Zo'n oorlogsboek is in staat alle gewenste emoties los te maken: wanhoop, angst, spanning, verdriet, smart en... uitkomst, want de tegenpartij zal het loodje moeten leggen en wanneer de nood het hoogst is, is de redding echt wel nabij. Het is daarom niet verwonderlijk dat er door veel schrijvers van jeugdboeken (die toch vaak het een of andere conflict bevatten) geput is uit de vaderlandse geschiedenis: de glorietijd die Jetses en Isings later op hun schoolplaten vastlegden. En vooral de tijden van vaderlandse onderdrukking, oorlog en verzet boden stof te over, stof voor het geliefde soort: het oorlogsverhaal.

Het oorlogsverhaal is zo oud als het verschijnsel oorlog, maar in de 19e eeuw werd het herontdekt. De Romantiek bracht nl. de historische roman voort. Engeland had z'n Walter Scott, Frankrijk Dumas, België De leeuw van Vlaenderen en Nederland

z'n Van Lennep en Oltmans. Ze schreven boeken die het volk weer een glorieus en roemrijk verleden moesten verschaffen. De dappere verdediging van eigen huis en have of de even moedige strijd tegen een ander land werden een populair thema; men ging terug in de tijd, terug naar een periode van de grote zonen van een groot volk. Ook voor het jeugdboek had dit zijn gevolgen. Aan het einde van de vorige eeuw goot de plechtstatige Andriessen de hele vaderlandse geschiedenis in 21 kloeke delen voor de jeugd, wat later beschreef Penning de heldendaden van de Transvalers en Louwers publiceerde in *Voor 't jonge volkje* verhalen over belegeringen, zeeslagen, koningen en schildknapen. Veel auteurs popelden om in hun voetsporen te treden: P. de Zeeuw JGzn (*De oranjesjerp van Jan Ros*), Been (*De drie matrozen van Michiel de Ruyter*), Kieviet (*De duinheks, Fulcode minstreel*), Molt (*Floris V*), Fabricius (*De scheepsjongens van Bontekoe*), Van der Hulst (*Willem Wijcherts*) en Hildebrand (*Postduiven voor de Prins*) waren dankbare volgelingen. Vanzelfsprekend was en is het historische genre er één naast andere, maar het bleef populair, ondanks alle *Dik's, Pietje's en Afke's*, en ook al lagen de

moderne speurders, spionnen en stropers op de loer.

Tot op de dag van vandaag is het oorlogsjeugdboek geliefd. In het bijzonder en het konkreetst sinds 1945, want de tweede wereldoorlog ging niet bepaald ongemerkt aan Nederland voorbij. Men beleefde geweld, onderduiking en ellende. Vijf jaar vreemden over de vloer, vijf jaar Hitler, slachtpartijen, onderduiken, honger en razzia's. Schrijvers van boeken voor de jeugd wilden onder woorden brengen wat zoal gebeurd was, het vasthouden, het doorgeven: kijk-zo-was-het en dit-kan-er-gebeuren-als-het-oorlog-is. Er verscheen vanaf '46 een hele reeks jeugdboeken die op de een of andere manier de oorlog tot onderwerp hadden; en ook nu, dertig jaar na de bevrijding verschijnen er nog steeds jeugdboeken die in de Duitse jaren van Nederland spelen. Bibliotheken en boekhandelaren kunnen ze per strekkende meter leveren. En dan denk ik nog niet eens aan een bepaalde soort, het meest populaire en invloedrijkste: de oorlogsstrip. Het zou een apart hoofdstuk worden om het succes na te gaan van uitgeverijen als ‘Nooitgedacht’ en ‘De Vrijbuiter’, die wekelijks tienduizenden exemplaren van de zogenaamde oorlogs-super-strips op de markt werpen. De deeltjes dragen titels als *Mannen als mijnenvegers, Moordenaars in de Pacific* of *Dood aan de Jappen* en je hoeft niet alle 100 zoveel titels in de serie *Victoria* gelezen te hebben om te weten waar het in bv. aflevering 55 *De hel wacht niet* op uitdraait.

Met krachtige hand geschetste stoere soldaten en ijzervretende sergeanten strijden tegen Jappen en Moffen, tanks (met enorme falluslopen) en stenguns vernietigen de ene gevechtseenheid na de andere. *O, what a lovely war!* Het is de glamour van de brisantbom. Ballonnen hebben teksten als ‘daar, pak aan, geelbek, nog een toetje’ en vanaf een vliegdekschip dat jagers neerhaalt, stijgt de tekst ‘Ha, ha, net of je vliegen op de muur doodmept’ op. De geraakte Jappen roepen onnauwkeurig soms om Boeddha, God of Jeminé. Het is duidelijk dat de boekjes appelleren aan de allerprimitiefste behoefte aan geweld en vernietiging, het is zoals de omslag zegt: 120 pagina's spanning en sensatie voor slechts één gulden.

Onmiddellijk na de oorlog verscheen Norel's trilogie *Engelandvaarders, Varen en Vechten* en *Verzet en Victorie* (30e druk inmiddels). Hij schreef de serie in zijn onderduiktijd ‘heet van de naald’ en hij zou z'n oorlogsoeuvre nog uitbreiden met een hele verzameling boeken die alle het kenmerk ‘God, Nederland en Oranje’ gemeen hebben. Wat later komt de grote stroom op gang: Anne de Vries schrijft z'n vierdelige serie *Reis door de nacht* en *De roman van Johan Post*; verder verschijnen er (niet chronologisch): *En waarom ik niet?*, Gertie Evenhuis; *Met paarden door de nacht*, J.W. Ooms; *Snuf de hond*, Piet Prins; *Van Hollandse jongens in de Duitse tijd*, Aart Romijn; *Knokploeg*, S. v.d. Land; *Waarom de tram stilstond*, W.G. v.d. Hulst jr; *Donkere stad*, J. Niemeyer; *Koers... Engeland*, T. v. Beers; en documentatieboeken als *D-Dag in Normandië; Wij en de Vrijheid; Nazi-Duitsland en 1940-1945; Wij en de toekomst; Een paar minuten is het stil.* En vanaf 1965: *Wij waren er ook bij*, van Gertie Evenhuis, *Boris*, Jaap ter Haar, *Oorlogswinter*, Jan Terlouw, *Met open ogen*, Rutgers v.d. Loeff, *De schuilplaats van* Johanna Reiss, recent vervolgd met *Geen slecht jaar*, dat vertelt hoe een joods meisje het eerste naoorlogse jaar beleeft. Dit vooriaar verscheen *De kinderen van het achtste woud* van Els Pelgrom, een gunstig ontvangen boek en onlangs bekroond met de gouden griffel.

Alle boeken spelen zich af in Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Dit is nog maar een greep. Het zou in dit kader te ver voeren alle genoemde boeken afzonderlijk te bekijken op het ‘hoe’ en ‘wat’ van de oorlog en daaruit bepaalde conclusies te trekken. Toch valt er wel wat over de hele groep (met uitzondering van de documentatieboeken die alleen voorlichting willen geven) te zeggen. Op een paar gevallen na, maar daarover onder, ontkwamen zeer veel boeken die over de oorlog handelen, toch niet aan een heroische en chauvinistische manier van denken. Toegegeven, het puur romantische van Penning en Louwerse is goeddeels vervangen door een reëler en moderner kijk op de gebeurtenissen, maar de avontuurlijke glans staat een realistische weergave toch nog te veel in de weg.

Toegegeven, er zijn gelukkig boeken die hierop een uitzondering vormen, maar het betreft dan geen roman geënt op de Nederlandse situatie '40-'45. Clara Asscher-Pinkhof schreef met *Sterrekinderen* een beklemmend boek, waarin je de gebeurtenissen in Bergen-Belsen ziet door de ogen van kinderen, die verbaasd en niet-begrijpend ondergaan, wat de haat van ‘onmenselijke’ mensen hun aandoet. Het is de scherpe contrastwerking tussen dat naïve perspectief en de wetenschap die je als lezer hebt, die het boek zo aangrijpend maakt. In dit verlengde ligt ook *Het bittere kruid* van Marga Minco, die het understatement zo sterk hanteert, dat zelfs het woord ‘Duitser’ in haar kleine kroniek niet voorkomt. Genoemd moet ook worden *Het huis van de zestig vaders* van de Amerikaanse Meindert de Jong en *De brug* van Auguste Lazar. Twee joodse meisjes worden uit de handen van de Duitsers gered en ook in deze roman frappeert het genuanceerde waarmee alles beschreven wordt. De zelfde problematiek van het jodenlot vinden we ook goed getroffen in *Het zwervende schip* van Lisa Tetzner; een heilloze reis van een groep joden die met hun schip in geen enkele haven mogen binnenlopen. Deze boeken tonen meer dan alleen vechtjasserij en de verschrikkingen worden impliciet

duidelijk gesuggereerd. De meeste zijn echter geen typische jeugdboeken.

Maar terug naar de eerder genoemde jeugdromans. In bijna alle boeken is er een jongen hoofdpersoon. Meestal raakt hij op de een of andere manier in oorlogsgebeurtenissen verzeild, hij bezit een gezonde vaderlandslievende geest en bindt op z'n eentje (of met hulp van een vriend of vriendin) de strijd aan tegen de vijand. Naarmate het verhaal vordert, groeien zijn belevenissen uit tot avonturen en aan het eind van het verhaal wordt hij als held ingehaald:

> Bij het aan wal gaan, maakt de menigte ruim baan. Opgeschoten jongens wijzen elkaar op Evert: ‘Dat is nou de Engelandvaarder!’ Oude, verweerde Urkers, die in de dikke haag van volk staan, knipogen: ‘Jij bent een kerel, jij hebt de naam van ons eiland hooggehouden’.

(uit Norel's trilogie). Natuurlijk prima voor de identificatie van de lezer, maar weinig overeenkomend met de werkelijkheid. Er liggen ook helden op kerkhoven. Te veelvuldig is de oorlog het decor waartegen alles zich afspeelt en te weinig is de oorlog zelf tot het eigenlijke thema gemaakt. Sommige auteurs maken de oorlog ook dienstbaar aan hun principes. Vooral Piet Prins laat het gebed wat onrealistisch vaak redding brengen, *Koers... Engeland* van Van Beers bestaat uit louter avonturen en *Boris* van Ter Haar is hier en daar wat te ‘mooi’ geschreven.

Dat de oudere oorlogsboeken (A.D. Hildebrand, Andriessen) uitsluitend gingen dienen als avonturenverhalen is een begrijpelijke zaak: de vaderlandse oorlogen vonden voor de schrijvers te lang daarvoor en onder zulke totaal andere omstandigheden plaats om betrouwbare verslaggeving te bieden. En weliswaar verschaft de kortere afstand, de hevigheid van moderne oorlogvoering en het bewust beleefde verleden het huidige oorlogsverhaal een levendiger kleur en een directere aandacht van de lezer, maar, al te vaak ontbreken de nuances en voert heldhaftigheid de boventoon. Daardoor laat de schrijver de mogelijkheid het absurde van oorlog te tonen onbenut. (Felrealistische beschrijvingen voor jonge lezers bedoel ik daar niet mee, hoe ver men daarin zou moeten gaan, laat ik buiten de discussie). Oorlog is nu eenmaal een erg opwindende zaak voor (vooral) jongens en het zou m.i. te wensen zijn, wanneer de auteur in zijn boek een standpunt verpakte en probeerde de jonge lezer enig inzicht te verschaffen in de nutteloosheid van het hele bedrijf.

Alle genoemde boeken geven voor tegen de oorlog te zijn, alhoewel uitgesproken pacifisme ontbreekt, in sommige wordt dit duidelijk uitgesproken, andere nemen door een beschrijving van gebeurtenissen een meer verholen standpunt in. Op een paar boeken wil ik wat

nader ingaan, omdat ze bepaalde elementen bezitten die de rest niet heeft: ze zijn ook het meest recent en laten zien hoe er nu over oorlog geschreven wordt: *Oorlogswinter* van Jan Terlouw, *Boris* van Jaap ter Haar, *Met open ogen* van An Rutgers van der Loeff en het recente *De kinderen van het achtste woud* van Els Pelgrom. *Boris* is gesitueerd in het Leningrad van 1942, *Met open ogen* handelt over een oorlog in deze tijd en de beide andere spelen zich in Nederland af. *Oorlogswinter* (1972) beschrijft de belevenissen van de burgemeesterszoon Michiel die tijdens de oorlog 'verzet' gaat plegen: hij redt een Engelse piloot, helpt joden en belandt dikwijls in spannende situaties. Op het eerste gezicht niet veel anders dan andere boeken.

Maar toch zorgt de afstand van Terlouw tot de stof voor een tamelijk genuanceerd beeld van gebeurtenissen in oorlogstijd. Michiel is namelijk niet de grote held: hij kent z'n machteloosheid, wanhoop en onzekerheid en zit vaak met zichzelf in de knoop. Daarnaast blijkt dat niet alle vijanden doortrapt hoeven te zijn: het is een Duitser die de broer van Michiel redt. Hier en daar relativeert de schrijver de humbug van de zogenaamde verzetsman:

Boven: uit 'Engelandvaarders:' ill G. Hoogendoorn, Re: uit 'En... niet?'; ill. O. Dicke

Uit: 'Kinderen v.h. achiste woud', ill Peter v. Straaten

> De mannen van het ondergrondse verzet kwamen boven de grond... Degenen die lang in het verzet hadden gezeten, die het gevaar jarenlang hadden geproefd, waren moe en bescheiden. Ze deden nu wat nodig was en daarmee uit. Degenen die zich pas de laatste weken bij de ondergrondse hadden aangesloten, toen de oorlog kennelijk op zijn eind liep, hadden een hoop praatjes en paradeerden zoveel mogelijk op straat. Ze vermaakten zich ermee iedereen op te halen die ervan werd verdacht met de Duitsers op goede voet te zijn geweest. Van de meisjes die zich met Duitse soldaten hadden ingelaten, werd het hoofd kaal geschoren (...) Sommigen verdienden niet beter, sommigen hadden alleen uit angst vriendelijk gedaan tegen de bezetters, maar nooit iemand verraden.

Bovendien actualiseert Terlouw de oorlogvoering door een kort naschrift toe te voegen:

> Sindsdien zijn meer dan 26 jaar voorbij gegaan. Michiel is nu drieën veertig. Hij heeft de kranten goed gelezen en hij weet dat er sinds die avondwandeling met Dirk gevochten is door soldaten in Indonesië, Joegoslavië, Hongarije, Noord-Ierland, China, Korea, Vietnam, Cambodja, Kongo, Algerije, Israël, (...) Biafra, Kashmir, Bengalen en nog veel, veel landen meer.

Boven: Uit ‘Kinderen v.h. achiste woud,’ ill Peter van Straaten Onder: uit ‘Puvé Oorlog; Ceassic

De kinderen van het achtste woud van Els Pelgrom is het jongste boek uit het rijtje, tweeëndertig jaar na de oorlog verschenen. Het verhaal is gesitueerd op het platteland en verschilt, zij het niet in alle opzichten ook van het traditionele oorlogsboek. Op de boerderij

Klaphek van boer Everingen zijn een paar onderduikers en evacués ondergebracht en daarnaast verzorgt de boerin nog een joods gezin dat zich in de bossen verborgen heeft. We maken in dit boek allerlei gebeurtenissen mee die zich in oorlogstijd kunnen voordoen. Er komen stedelingen langs op hongertocht, er worden Duitsers ingekwartierd en zo slaat er een V-1 in. En passant zijn we ook getuige van enige agrarische hoogtepunten, zoals het melken en dorsen, de geboorte van een stier en het moment dat de koeien weer de wei ingaan. Gelukkig geen glamour en stoerdoenerij, maar een verhaal over gewone mensen en gewone dingen. Er is afwisseling genoeg, want er doet zich zo wel een en ander voor. En dat lijkt me ook een zwakheid van het boek, dat stilistisch trouwens verzorgd mag heten, er is nl. geen dikke draad die zorgvuldig afgerold wordt, maar er worden voortdurend allerhande dunne draadjes gespannen, die met elkaar niet zo'n evenwichtig web vormen. Nevenintriges en zijsporen die er voor de couleurlocale bijgesleept lijken. Het joodse gezin in het bos komt om en hun baby wordt in huis genomen. Eén van de kinderen van de familie is een mongooltje dat aan het eind van het verhaal sterft, er komt even een gedeserteerde Duitser langs van wie we verder niets meer vernemen, er verschijnt een groep kindersoldaten op de boerderij en van volop oorlog is het aan het slot van het boek opeens volop bevrijding. Kortom: de kwaliteit aan handelingen is te intens voor de kwantiteit van het verhaal. Alles blijft wat vaag en oppervlakkig. Buiten de hoofdpersonen, Evert en Noortje, komen ook de andere personages niet scherp op het netvlies. Aan de ene kant is er de vage nuancering van ‘er mag nooit meer zoiets gebeuren’ en ‘Duitsers zijn ook mensen’, maar anderzijds zijn er sjabloons: ‘Zeg maar niks’, zei Evert gauw. ‘Dat is een heel kwaaie boer. Hij is bij de N.S.B.’ De man was dichterbij gekomen. ‘Maak dat je weg komt!’, riep hij. ‘Wat moet dat hier op m'n erf. Vort jullie!’

Doch ondanks alle kritiek slaat de balans toch in het voordeel van het boek door. Helden blijken gewone kinderen te zijn geworden! Een derde uitzondering valt te maken voor Ter Haars' *Boris* (1965). Ook in dit boek zorgt de afstand in tijd, evenals bij Gertie Evenhuis *Wij waren er ook bij*, voor een milder tekening. Het is het verhaal van de 12-jarige Boris die temidden van alle ellende, honger en kou voor zijn zieke moeder moet zorgen en zich samen met het meisje Nadja moet weren tegen alle rampspoed. Door de situering in Leningrad geeft het boek weer eens een andere kijk op de oorlog. Het grondmotief is de angst voor en het aanvaarden van leven en dood. Midden in de verschrikking van stervende mensen moet Boris in zijn gedachtenwereld de problematiek van ‘wat is het leven?’ oplossen. Een hoog gegrepen motief voor een jeugdboek, maar door het abstraheren en het combineren van oorlogs- en levensproblematiek, krijgt alles iets algemeens, iets ‘van alle tijden’. Ter Haar geeft de lezer de (soms te mooi geformuleerde) filosofie van de hoofdpersoon mee. Als Boris een uitgeputte Duitser (weer blijken er goeien te bestaan zoals in dit boek) een stuk chocola geeft, zegt er iemand:

> Jongen ben jij een Rus? Die schoften, hoe kon je...! Toen voelde Boris een hand op zijn schouder en in een ogenblik van stilte zei een vrouwenstem, voor iedereen duidelijk hoorbaar: ‘Je hebt goed gedaan, jongen!’ (...) Ze keerde zich naar de mensen om haar heen. ‘Wat hebben we aan onze vrijheid, als we moeten leven in haat?’ Toen knikten de meeste mensen. Want wie veel heeft geleden, kan soms veel vergeven.

Ook Boris heeft een naschrift dat speelt in 1965. De dan 35-jarige Boris zegt daarin:

> ... soms valt het me moeilijk met de vrede en de vrijheid te leven. Nadja (die gestorven is en een dagboek naliet) had gelijk, toen ze in haar dagboek schreef: ‘Vrijheid begint pas als alle mensen gelukkig zijn...!’ (...) Nadja hield van de mensen. Dat was háár en ook het juiste antwoord!

Door middel van die link tussen heden en verleden wordt er een visie uit 1965 op de situatie van '42 geprojecteerd: de doden blijven in gedachten voortleven.

Het is opvallend, dat het aantal verschenen boeken waarin het om een oorlog ná 1945 gaat, erg klein is. In Nederland is er sinds die tijd inderdaad vrede, maar dat gold en geldt voor een grote groep landen niet (Zuid-Amerika, Ierland, Israël). Zulke boeken zouden het afschuwelijke oorlogsgebeuren dichterbij halen en zo ook eigen bezettingstijd een ander reliëf geven. Het jeugdboek zou zo een belangrijk medium kunnen zijn om iets over oorlog te weten te komen en te helpen bij het vormen van een mening. Er zijn er desondanks enkele die ik wil noemen, ook al omdat ze minder bekend zijn. *Met open ogen* van An Rutgers v.d. Loeff b.v., speelt in een rustig dorp, waar schoolkinderen door brieven en artikelen van de vader van een jongen die oorlogscorrespondent is, geconfronteerd worden met leeftijdgenoten in een ver land die slachtoffer geworden zijn van de oorlog. De kinderen raken erbij betrokken en zetten een hulpactie op touw. Positief is, dat uit het boek blijkt dat oorlog iets is wat je allemaal aangaat. Ook al leef je, zoals in het boek, in 1969 en wordt de oorlog duizenden kilometers verderop gevoerd.

Het meisje Asmin van Leeman en *Ali*, de guerillero van R. Swartenbroekx (beiden Vlaamse auteurs) hebben de Israëlisch-Arabische oorlog als gegeven. In het laatste boek concluderen Jacob, een Israëlische jongen en Ali, een Arabische, dat vriendschap belangrijker is dan oorlog, zowel Arabieren als Israëliërs hebben een beetje gelijk. *Rakhi en Sebastian* van J.

Marijn gaat in op de strijd tussen West- en Oost-Pakistan; het is een weinig verhalend boekje, maar des te informatiever omtrent de stichting van het onafhankelijke Bangladesh. Het is bovendien opmerkelijk dat over de oorlog in Vietnam, die toch zeer lang en hevig woedde, maar weinig voor de jeugd is gepubliceerd, terwijl diezelfde jeugd toch dagelijks door krant, radio, tv en school met die oorlog in aanraking kwam. De werkgroep Sjaloom bracht een aardig boekje uit van Eriksson, *Hier is Noord-Vietnam* (1970). Het bevat geen verhaal maar geeft uitsluitend voorlichting over de Vietnamese bevolking, middelen van bestaan, onderwijs, gewoonten en... oorlog. (In Noord-Vietnam zie je vaak een moeder of een vader met een kind achterop. Soms heeft het kind wat groente of een mandje in de hand. De moeder of de vader heeft een geweer op de rug. De mensen moeten zich verdedigen, zolang er nog geen vrede is. Zo gaat het in Noord-Vietnam. En zo gaat het al heel lang.) Doordat de schrijver openlijk voor de anti-Amerikaanse zijde kiest, zal het boekje 'officieel' misschien minder bekend zijn. Toch biedt het, ook omdat het voor al heel jeugdigen geschreven is, een uitstekend aanknopingspunt in de Vietnamese zaak.

Ook in Vietnam speelt het vertaalde *Als zonen zonen doden* van de Duitser Plate (1967). Plaats van handeling is een klein en rustig dorp in Zuid-oost-Azië. In een sobere stijl wordt het relaas beschreven van de oude vader Ho, wiens vrouw omkwam en wiens grond werd verwoest. Zijn beide zonen raken in conflict over oorlogvoeren of niet en worden geleidelijk elkaars vijanden. Het is een boek waarin voor helden niet langer plaats is. Ook wordt er slechts geconstateerd en niet geoordeeld en daardoor worden de gebeurtenissen nog aangrijpender. Een klein citaat:

> Vader Ho: De mens mag niet haten, zoons. Alleen hij, die tevreden is, leeft als waarachtig mens (...) Maar soldaten zijn ook mensen, sprak Tao hem tegen, soldaten zijn machtig. Iedereen is bang voor hen en ze mogen ongestraft roven en moorden. 'Wie ongestraft roven en moorden kan, leeft niet als een mens, zoon Tao. Waar soldaten zijn, daar huilen de vrouwen en daar staan de hutten in vuur en vlam'.

Uit: 'Boris' / Jaap ter Haar; ill. Rien Poortvliet.

Een paar concluderende opmerkingen tot besluit. 'Een oorlog kent geen overwinnaars, alleen maar verliezers', zegt een aforisme. En hoe paradoxaal die spreuk ook mag klinken, iedereen begrijpt de dubbelzinnigheid: waar de straatfeesten ophouden, beginnen de puinhopen. Een traditioneel oorlogsjeugdboek gaat niet zo ver, maar eindigt bij de chocola en kauwgum van geallieerde Canadezen. In die traditionele boeken (en de meeste vallen daaronder) wemelt het van ongeloof

waardigheden. Nog altijd actueel zijn de stereotypen: dé Duitser, dé N.S.B.-er (‘zijn lach had een vals trekje’), dé Canadees enz.

Doordat we de gebeurtenissen meemaken via de hoofdpersoon en het verhaal veelal in een dorp speelt, blijft ook het blikveld té beperkt: de stad met zijn executies, Grüne Polizei en honger ligt meestal op een betrekkelijk veilige afstand. Alle schaarse mededelingen die daarover gedaan worden, komen altijd van buitenaf, van horen zeggen. De oorlog wordt van een nationale tot een lokale aangelegenheid; een particuliere onderneming tegen een paar particuliere vijanden. Fictie en non-fictie botsen nog wel eens. Uiteraard houdt dit meer een etisch dan een esthetisch oordeel in; de literaire kwaliteiten laat ik buiten beschouwing.

Het lijkt een padvindersachtige opmerking, maar juist een oorlogsboek voor jongeren zou nu juist een middel kunnen zijn bij het krijgen van inzicht in oorlog en vrijheid. Sensationeel heldendom belemmert het zicht op wat oorlog werkelijk is: een grimmig en gruwelijk bedrijf. Zo'n boek zal spannend en boeiend moeten zijn, wil het gelezen worden, als het tegelijkertijd - en zo onnadrukkelijk mogelijk, geschiedenisboeken zijn er al genoeg - in een poging tot objectiviteit, helpt om zaken die er in oorlogstijd kunnen gebeuren, niet te vergeten. Zo'n boek zou moeten proberen de bodem van het conflict te laten zien (wat? hoe? waarom?) en dan tevens, zoals gelukkig al gebeurt in sommige jeugdromans, lijnen moeten trekken tussen toen en nu.

Er bestond en bestaat namelijk geen romantiek van facisme, systemen en handgranaten.

(Nagenoeg alle bovengenoemde titels zijn via de boekhandel verkrijgbaar)

‘De schildpad ben ik zelf de andere zijn vrienden die vaak geen vrienden meer zijn.’ Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper in gesprek met Willem Wilmink

Willem Wilmink woont tegenwoordig in Capelle aan de IJssel. Aan het einde van het vorige academische jaar gaf hij een part-time baan als docent Moderne Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam op om zich volledig aan het schrijven te wijden. Wilmink is vooral bekend geworden door zijn liedjes voor de Stratemakeropzeeshow en de Seniorenshow. Wieteke van Dort zingt teksten van Wilmink op de l.p. *Een fraai stuk burengerucht* en Joost Prinsen op *Liedjes van de koude grond*.

Wilmink debuteerde met *Brief van een Verkademeisje* (1966) dat vijf jaar later gevolgd werd door *Goejanverwellesluis*. De Arbeiderspers bundelde een selectie van de beste liedjes uit deze twee bundels vorig jaar in *Voor een naakt iemand*. De samenwerking met de kleine uitgever C.J. Aarts resulteerde in *Zeven liedjes voor een piek*, uitgegeven ter gelegenheid van Poetry International 1972, *Een vreemde tijger* (1972), *Dat overkomt iedereen wel* (1973) en *Visite uit de hemel* (1975). Deze Amsterdamse Cahiers bundelde Aarts in *De liedjes voor kinderen* (1977). Bij dezelfde uitgever verscheen het sprookje *Het reisgezelschap van de Amstel* (1976) en vertalingen van Liverpoolse dichters *Tussen Hemel en Hema* (1972). Bij Kosmos publiceerde Wilmink drie kinderboeken: *Het Bangedierenbos* (1976), *Ver van de stad* (1977) en *Buurjongens* (1977). Vreemd genoeg is aan Wilmink tot op dit moment geen Griffel toegekend. Voor het lied *De oude school* in de uitvoering van Don Quishocking ontving hij van de Stichting Conamus de Zilveren Harp. Herman van Veen maakte van zijn tekst *Adieu Café* een hit.

Het was Sinterklaas, het Leidseplein stond vol met kinderen, en opeens kwam er een liedje dat ik voor Ome Willem geschreven had uit de luidsprekers. Toen kreeg ik het idee dat ik, als emigrant uit Twente, de stad zo'n beetje veroverd had. Er is nog eens zoiets gebeurd, op de tribune bij AZ'67. AZ is een ploeg waar heel veel geld in zit, en het publiek wordt dan ook ontzettend sjagrijnig als er iets misgaat. Metgod raakte die dag geen bal goed, en de tribune begon ‘Frekie’ te zingen. Dat vind ik prachtig. Het is wel precies het omgekeerde van wat ik met de tekst bedoel, maar toch...

Heb je in je werk duidelijk Twentse gegevens verwerkt?

Vooral in de taal, het Twents heeft iets flegmatisch over zich, en dat heb ik ook. In mijn manier van reageren op dingen, en in mijn taalgebruik; ik heb een afkeer van meer zeggen dan ik eenduidig kan doen. Er zijn zoveel dichters die zichzelf overschreeuwen, die veel beeldspraak gebruiken. Ik vind beeldspraak gebruiken net zoiets als wanneer je op een schietschijf staat te mikken en de roos niet hoeft te raken. Je mag steeds weer nieuwe pijlen afschieten, en ze mogen allemaal net mis zijn. ‘Je bent als een roos... je bent als een vlam’, als ik dat lees denk ik steeds: net mis! In poëzie gaat het om de regels die je onthoudt, maar welke eigenschap die regels hebben is me volstrekt onduidelijk. Er is een Franse mars waarop wij vroeger zongen: *Dirk van der Berg hou je taai!* Dat vind ik een poëtische regel. Misschien omdat hij zo in

tegenspraak is met dat Franse krijgshaftige. Daarom onthoud je die. Terwijl er een hele hoop poëzie langs je heen gaat.

Maar je probeert niet, zoals bijvoorbeeld Habakuk II de Balker, door middel van je werk het land te beschermen tegen de oprukkende cultuur?

Dat heb ik niet. Ik vind de stedelijke invloeden van heel groot belang. De winst van een stedelijke maatschappij is dat de imigratie veel gemakkelijker verloopt, en de veelvormigheid die daardoor ontstaat vind ik essentieel voor het ontstaan en veranderen van culturen. Door samenkomst van ongelijksoortige elementen. Een landelijke cultuur is veel statischer, dat kan erg beklemmend werken, je hebt er meer het idee dat je leven en je toekomst vastliggen.

We zijn naar een dorpje in Frankrijk gegaan
waar ze geen Nederlands konden verstaan
maar ik dacht: ik weet wel wat ik doe.
Ik dacht: het zijn boeren, dat is iets bekends,
en alle boeren verstaan toch wel Twents,
dus ik vroeg ze: 'Hoe geet et mit oe?'

En ja, waarachtig hoor,
ze riepen toen in koor:

Hatstikke sleg, hatstikke sleg,
papa a la pipe,
hatstikke sleg, hatstikke sleg,
net as altijd.

Maar er komt natuurlijk altijd wel iets van terug in je werk. Als ik de industriestad waar ik geboren ben - Enschede - terugzie, met die vreemde fabrieken in het midden en die trieste hallen die er staan, dat is toch wel heel vreemd geweest. Ik herken die beelden in Engelse films die in dat soort steden spelen. Het is buitengewoon schilderachtig.

Met het landschap Twente kan ik niet veel doen, ook niet als ik er ben. Ik ga altijd naar een café verlangen als ik in een landschap ben. Sommige mensen kennen alle namen van bomen en bloemen, ik niet, ik ken de atmosfeer beter. Dat zie je ook in *Ver van de stad* beschreven, meer dan de natuur sec. Want boerenland is iets heel anders dan de natuur.

Je verleden is wel een grote inspiratiebron voor je. Heb je een goed geheugen? Is dat een vereiste?

Ik heb wel een goed geheugen, maar of dat een vereiste is? Veel mensen schrijven uit andere bronnen. Ann Rutgers van der Loef schrijft soms boeken naar aanleiding van een krantenbericht.

Is er een verschil tussen herinneringen die wèl en die niet bruikbaar zijn?

Dat kan ik zo niet zeggen. Naast de herinnering zijn er bovendien de dingen die je te binnen schieten, die zijn ook van groot belang. Herinneren kun je op elk moment doen, maar dingen die je te binnen schieten komen opeens, zoals je je ook opeens, in een flits, een geur kunt herinneren. De herinnering is een soort rad; opeens komt er iets aan je voorbij. Dat rad kan gelukkig enigszins gemanipuleerd worden, bijvoorbeeld als er een opdracht binnenkomt voor een tekst over een bepaald onderwerp. En ook de versvorm kan ertoe bijdragen dat je je opeens dingen herinnert, door het gebruik van rijm, tijdens het zoeken naar een rijmwoord komen bepaalde associaties op.

Al die gewone dingen zijn voor kinderen hoogst interessant

Was het lied 'De oude school' een opdracht? Ja, dat was voor het eerste programma dat ik ooit met Frans Boelen maakte. We waren op het idee gekomen om amusementsprogramma's te maken op bepaalde thema's, en het eerste thema was 'school'. Joop Koopman was er ook bij, en die vertelde dat ze een hele mooie film

hadden van een schooltoernooi, waarin een keeper voorkwam die in zijn doel stond te huilen. Dat moest er dus in: een keeper die in zijn doel staat te huilen. En verder expres een aantal termen die niet bij elkaar passen: ‘smoel’ en ‘wenen’. Weende zeer, weende bitter... dat is gewoon bijbels. Een keeper die een bal heeft doorgelaten is een verrader hè... Later bleek trouwens dat ze die film niet terug konden vinden.

Ach, zou die school er nog wel zijn,
kastanjebomen op het plein,
de zware deur,
platen van ridders met een kruis
en van Goejanverwellesluis,
geheel in kleur.

Die mooie school, daar stond je met
een pas gejatte sigaret
in 't fietsenrek,
daar nam je bibberig en scheel
en van ellende groen en geel
opnieuw een trek.

En als de meester jarig was,
werd het rumoerig in de klas
en zat je daar,
en je verwachtte zo direct
een uiterst boeiend knaleffect:
de klapsigaar.

Je speelde in een schooltoernooi
en het begin was wondermooi:
fijn voetbalweer.
Je kreeg met 12-1 op je smoel,
de kleine keeper in zijn doel
hij weende zeer.

De najaarsblaren op de grond,
daar stapte je zo fijn in rond,
de school voorbij.
En 's winters was de kachel heet,
en als je daar dan sneeuw in smeet,
dan siste hij.

Het moet er allemaal nog zijn,
de deur, de bomen en het plein,
de grote heg,
alleen die mooie lichte plaat
waarop een kleine dessa staat,
is misschien weg.

Ik heb de kleine keeper laatst nog in het echt gezien, een jongetje van een jaar of elf, in een outfit waar die van Schrijvers niks bij was... Hij stond nog geen vijf minuten op zijn hok of hij had er al drie doorgelaten. Hij begon ook te snikken.

En dan denk je onmiddellijk aan dit lied? Ja, toch wel.

En de rest van de tekst? Hoe is die ontstaan? Het lied is vrij snel geschreven, behalve het laatste couplet. Daar heb ik mee geworsteld. Tot ik op het idee kwam van schoolplaten, die er nu niet meer zijn. Ik heb expres die prent van Goejanverwellesluis genomen omdat iedereen zich die naam nog wel herinnert, en misschien zelfs wel diezelfde prent, maar niemand herinnert zich de situatie en de achtergronden. Als ik Willem van Oranje had geschreven wist iedereen waar het over ging. Het ging mij om een woord waarvan alle achtergronden en de hele essentie verdwenen zijn, maar het woord zelf niet. Dat is er nog. Najaar en winter zijn ook heel essentieel op school, het wordt heel donker in de klas. En wat ik zelf heel leuk vind is: ''s winters was de kachel heet / en als je daar dan sneeuw in smeet / dan siste *hij*'. *Hij* kun je eigenlijk niet zeggen van een kachel, 'dan siste *die*' zeg je normaal. Maar hier kon het niet anders zijn dan *hij*, en daar heeft Ruud Bos het arrangement gewijzigd. Dat is erg mooi. En zo zie je dat iemand die geen verstand heeft van grammatica toch heel goed een tekst kan lezen. Een musicus kan een tekst lezen, helemaal vanuit zijn eigen normen, en kan daarmee heel dicht in de buurt van de bedoeling van de tekstschrijver komen.

Het zijn herinneringen die iedereen heeft.
Ja, ik heb expres dingen gekozen die algemeen zijn. Ik heb geprobeerd mijn eigen levensverhaal zó te vertellen dat anderen er in herkennen wat zij zelf meegemaakt hebben. Mijn jeugd was zoals de meesten die gekend hebben, een jeugd waarin niets gebeurde, maar daar probeer ik een zo interessant mogelijk verhaal van te maken. Want al die gewone dingen zijn voor kinderen hoogst interressant: met een sigaret in het fietsenhok, de klapsigaar van de meester.

Dat laatste haal je meer uit de boekjes dan uit de werkelijkheid.
Klapsigaren bestaan, maar ontploffen doen ze inderdaad niet. Dat gebeurt alleen in boekjes.

'De oude school' is weliswaar een prachtig lied, maar als je het naast een tekst als 'Het meisje spreekt' legt, maakt het een onpersoonlijke indruk.
Dat kan ik me wel voorstellen. Van *Het meisje spreekt* had ik helemaal niet het idee dat het aan zou slaan. Ik was ook niet van plan er iets mee te doen, behalve dan misschien publiceren, wat in eerste instantie ook gebeurd is. Het is een heel onregelmatig gedicht; ik vind het knap dat Harry Bannink erin geslaagd is er van die prachtige muziek bij te maken.
Het is een oud gedicht, het is in '63 geschreven. *De oude school* is een gebruiksvoorwerp, dat gaat over de doodgewone dingen die iedereen meemaakt, en dat kun je van *Het meisje spreekt* niet zeggen. Dat is veel particulierder, en veel lyrischer.

Het meisje spreekt

Toen ik voor het eerst die dingen hoorde,
was ik dertien of veertien jaar,
zag op weg naar school de mensen op straat

en dacht: die zijn naar bed geweest
met elkaar.

Maar geen spoor van avontuur
en geen spoor van licht
in hun hele postuur,
in hun hele gezicht.

De eerste keer van mezelf
ben ik bij dageraad voor het raam gaan staan,

en het licht van de zon bescheen
een schoorsteen, een plat met kiezelsteen,
en ik zag daar mijn leven van jongsafaan.

Ik heb het ook wel eens gedaan
alleen maar voor de gezelligheid,
dat heette dan dat je werd verleid.
En als je dan 's morgens koffie maakt,
kan geen van twee het zwijgen verbreken,
en je voelt je op straat nog naakt.

Laatst heb ik een muur aangeraakt
op een zomerse avond. Hij was warm.
Toen legde ik mijn hoofd op mijn arm,
en het was of ik weer dat kind zijn zou,
als ik maar aftelde: ‘Zes, negen, tien.’
Als ik maar riep: ‘Wie niet weg is, is gezien.’

In deze tekst staan veel dingen die ik al eerder geschreven had, en die hier zijn samengevat. Fragmenten uit gedichten die ik had liggen. Het zijn eigen ervaringen die ik in de mond van een vriendin gelegd heb. Nu ik het achteraf bezie is het toch veel persoonlijker dan ik toen dacht. Ik wilde laten uitkomen dat ik de erotiek zoals een meisje die ervaart wel mee kon voelen, daar komt het in de voorlaatste strofe op aan. Voor de rest zijn het natuurlijk eigen ervaringen, en nu vind ik dan ook dat ik de titel best weg had kunnen laten.

Toen ik voor het eerst die dingen hoorde was ik dertien of veertien jaar oud. Dat wil zeggen: toen ik voor het eerst wist hoe de vork precies in de steel zat. Dan krijg je die vreemde ervaring dat de mensen gewoon leven, alsof ze

nooit geneukt hebben. Verder zitten er freudiaanse dingen in die ik vroeger zelf nooit gezien heb, prachtige beelden eigenlijk: schoorsteen voor erectie, en een plat met kiezelstenen voor zaad. Het zijn beelden die heel goed in het geheel passen. Die kies je dan intuitief, zoals iedereen al lang vóór Freud in freudiaanse beelden sprak.

Ik vind het wel leuk dat je achteraf een interpretatie van een eigen gedicht kunt maken die volkomen afwijkt met van wat je voor ogen stond toen je het schreef. Wat dat betreft is het heel goed om te schrijven, of om een dagboek bij te houden of wat dan ook. Opdat je je verleden kunt her-interpreteren.

Kun je in verband met de verschillen tussen 'De oude school' en 'Het meisje spreekt' spreken van een verschil tussen cabaret- en liedjesteksten?

Dat weet ik niet. *De oude school* en andere teksten van mij zijn gezongen door Don Quishocking, en binnen hun programma hadden ze altijd de rol van rustpunt. Dat werd vroeger in cabaret ook altijd gedaan. Cabaretliedjes waar je om kunt lachten heb ik niet veel geschreven.

Vroeger had je hier Cabaret Chiel de Boer, en Tingeltangel, maar cabaret met een literaire inslag had je niet. Dat ontdekte ik pas bij de Dreigroschen Oper, en later bij Tucholsky. Erg literair, en in brede kring is dat dan ook nooit zo aangeslagen. En toch is dat het cabaret wat mij het meeste aansprak. Plus de Franse chansons zoals je die vroeger had. Daar komt iets vandaan, een vorm van cabaret die wij niet eens cabaret noemen. Veel lyrischer, veel persoonlijker.

De dichter is een outsider, hij bekijkt wat anderen beleven

Er is een tijd geweest waarin je gedichten schreef in de vrije versvorm, je hebt ze in 'Een vreemde tijger' gepubliceerd.

Die gedichten hangen samen met Poetry International 1972, dat was een heel gelukkige week. Ik sliep toevallig in hetzelfde hotel als de dichters uit Liverpool die toen uitgenodigd waren, en had veel met ze te maken. Dat heeft zijn weerslag gevonden in mijn poëzie van toen: epische poëzie van flinke lengte, zoals ik het bij die dichters tegenkwam. Die Liverpoolse dichters waren ook heel marginaal, ze werden in Engeland nauwelijks als dichter erkend. Ze traden bijvoorbeeld op in de Cavern in Liverpool, samen met beatgroepen. Die jongens hadden nog samen met de Beatles opgetreden, en hadden bovendien heel wat invloed ondergaan van Allen Ginsberg. Dat persoonlijke contact was natuurlijk fantastisch, ik heb toen ook gedichten van hen vertaald, van Patten, Lucie-Smith, McCough en Adrian Henri. Deze vertalingen zijn uitgegeven onder de titel *Tussen Hemel en Hema*. De gedichten die ik toen heb vertaald, wil Cees Aarts nu herdrukken, en dat moet dan ongewijzigd gebeuren. Er gaat niets uit, en er komt niets bij.

Schrijf je dergelijke gedichten nu nog wel? Ja, maar alleen voor mezelf. Niet om te publiceren.

In memorian wilfred smit

Wilfred, terwijl ik dit schrijf

kijk je toe.
Niet dat de hemel bestaat,
maar over mijn hoofd heen kijk je
naar dit papier
terwijl ik emoties wegschrap
en ergens anders weer neerzet.

Je vraagt of ik misschien geschrokken ben
omdat ik het had kunnen zijn
die zo plotseling stierf,
maar daarbij lach je vriendelijk
over mijn tranen
die pas werkelijk aanstalten maken
als ik ‘tranen’ heb opgeschreven,
voor jou die
niet eens van tranen hield.

Hand in hand liepen wij door de stad
in het holst van de nacht, zo intiem
als de frustraties toelieten,
met mijn kinderen heb je gespeeld
en je was er na aan toe
om van ze te houden.

‘Maak het niet te lang,’ zeg je,
‘volgens Catullus
is een lang gedicht een lang kwaad.’

Dus vaarwel, Wilfred.
Bedankt voor alles, Wilfred.

Wilfred Smit is heel plotseling gestorven, hij wist van te voren helemaal niet dat hij dood zou gaan. Ik hoorde het, en moest diezelfde dag nog een In Memoriam schrijven voor De Tijd. Dat heb ik gedaan, en dit gedicht heb ik direct daarna geschreven.

Emoties wegschrappen en ergens anders weer neerzetten. Dat is poëzie volgens jou. Maar daarvoor schaam je je al tijdens het schrijven, lijkt het.

Ja, omdat het eigenlijk impertinent is om een gedicht te schrijven over wat je nog bezighoudt. Iemand die werkelijk geëmotioneerd is schrijft het niet op. Die beleeft het. Daarom - het is al vaker gezegd - is een dichter een outsider; hij bekijkt wat anderen beleven, hij gaat ernaast staan. Emoties op een andere plaats zetten dus, of omgekeerd: emoties krijgen nadat je erover geschreven hebt. Een vreemd spel met plaats

en tijd. Vandaar dat er zoveel dichters zijn die roepen dat poëzie emotieloos moet zijn, dat zij gedichten willen schrijven waarin althans hun eigen emoties geen rol spelen.

Heb je in dit gedicht veel geschrapt?
Ik schreef mijn gedichten in die tijd in een ruk. Maar ik schrapte tijdens het schrijven wel veel, ja. Ook gebeurde het wel dat ik na een half jaar keek wat ik geschreven had en dan nog wat veranderde. In dit gedicht heb ik waarschijnlijk ook wel geschrapt, maar het is in één avond geschreven en daarna niet meer veranderd. Zelfs de voor mij té sentimentele slotregels heb ik laten staan. Het gedicht is dan ook veel eenduidiger en langer dan de gedichten van Smit zelf.

Dubbelzinnigheid heb je altijd bestreden.
Ja, dat heb ik nooit gehad. Behalve misschien eens een enkele keer in het begin. Toen schreef ik wel gedichten die niet direct open waren, maar daar ben ik al heel gauw mee opgehouden. In *Goejanverwellesluis* staan wat minder toegankelijke gedichten, maar die begrijpt niemand, omdat niemand dat van mij verwacht. Als een andere dichter ze geschreven had zou iedereen ze begrijpen, omdat de lezer dan gespitst zou zijn op moeilijkheden. Maar al gauw kwam ik er achter dat het mijn taak was alles zo duidelijk mogelijk te formuleren. Daarmee wil ik niet zeggen dat de gedichten van Wilfred Smit niet duidelijk zijn, want dat zijn ze wel, maar ze hebben een gecompliceerdere vormgeving.

‘Dag meneer de koekepeer’, elk kind denkt dat hij dat zelf heeft uitgevonden

In ‘Goejanverwellesluis’ heb je de gedichten en de liedjes in aparte afdelingen ondergebracht.
En een speciale afdeling pastiches: *Korenschoven*. Die heet zo omdat je op de lagere school altijd van die bloemlezingen hebt die ‘Nieuwe Oogst’ heten. Ik vond dat leuk om te doen, omdat ik altijd behoorlijk op versvormen gestudeerd heb. Meer voor m'n eigen lol trouwens dan omdat het moest. Vreemd genoeg wordt daar in Nederland niet veel aandacht aan geschonken, terwijl het in andere landen zeer gebruikelijk is. Er zijn in Engeland en Frankrijk, zelfs leraren die gewoon als opstelonderwerp geven: schrijf in de trant van... Dat zou ik ook wel willen, dat is leuk en inspirerend.

Wat is het verschil tussen een gedicht en een liedjestekst?
Een lied moet rechtlijnig zijn, terwijl een gedicht best wat heen en weer mag bewegen. Je kunt in een liedje niet terugverwijzen, daarmee bedoel ik dat je geen regel mag schrijven die pas helemaal aan het einde van de tekst begrijpelijk is. Bovendien moet een liedje rijmen. Je hebt dat rijm nodig omdat je met rijm meer mensen kunt bereiken, een grotere zaal zeg maar dan als je het rijmloos zou doen. Neem het rijm: ‘geven-leven’. Als je eerst het woord ‘geven’ schrijft, dan weten de mensen al dat er een woord komen moet met dezelfde klank. Dat schept een soort

spanning op zich. In die regel met ‘geven’ hoeft verder eigenlijk dus niets meer te staan. Dan volgt het woord ‘leven’, en dat is de inlossing van de verwachting. Daar moet dan bijvoorbeeld een grap in staan. In een liedje moet je er daarom altijd voor zorgen dat de sterkste dingen achterin de strofen staan. In het liedje ‘Eetlust’ heb ik het verkeerd gedaan. Daar staat:

> Aten wij een stukje drop,
> sloeg de mof meteen er op!
> Want hij had ons door!
> En wij kind'ren kregen elk
> eens per maand een glaasje melk
> jongens, eet nou door.

Dat van die mof die ons door had, dat had achteraan moeten staan. De volgorde had vier-vijf-zes-een-twee-drie moeten zijn, dan was het sterker geweest, want ‘eet nu door’ is toch al het refrein, en ‘want hij had ons door’ had daar iets nieuws aan toe kunnen voegen.

Het verschil tussen liedjes en gedichten kan nooit in het rijm zitten, want jij vindt dat gedichten óók moeten rijmen.

Voor mij moet een gedicht op de een of andere manier een vaste vorm hebben. Dat kun je bereiken door rijm bijvoorbeeld, of door herhalingen. Onder rijm kun je veel verstaan, in de bijbel rijmen de psalmen vaak omdat ze parallel-regels hebben, waardoor de eerste drie woorden op elkaar gaan rijmen.

Het rijm heeft als belangrijke functie dat het dingen bijeen brengt die niets met elkaar te maken hebben. Heel vervelende rijmen - bovendien cliché's - zijn hart-smart en huis-thuis, omdat die woorden qua betekenis ook al zo verwant zijn. Maar ‘Dag meneer de koekepeer’ - elk kind denkt dat hij dat zelf uitgevonden heeft - is een goed rijm. ‘Koekepeer’ is absurd, maar ‘meneer’ juist helemaal niet. Zo krijg je twee ongelijksoortige dingen bij elkaar door het rijm.

Ze zeggen wel vaak dat een cliché een versleten uitdrukking is, maar dat is niet zo, want ‘Dag meneer de koekepeer’ is géén cliché, omdat het voor ieder kind weer ongerijmd is. Maar ‘in mijn hart heb ik zo'n smart’ was al een cliché toen het voor de eerste keer gebruikt werd.

Maar het voorschrift dat een gedicht moet rijmen gaat uiteraard uitsluitend op voor je eigen gedichten.

Ja, want ik heb een grote binding met de gedichten van Lodeizen en Patten, en die rijmen helemaal niet. Het ligt waarschijnlijk aan wat je uitdrukken wil. Ik vind het sonnet bijvoorbeeld een heel bevredigende vorm, maar alleen het Shakespeare-sonnet met drie kwatrijnen en twee regels met een clou. Dat vind ik erg mooi. Terwijl ik met het vier-vier-drie-drie van het Italiaanse sonnet veel meer moeite zou hebben.

Wat is dan wèl het verschil tussen liedjes en gedichten, als het rijm afvalt?
Een heel belangrijk punt is dat de 'ik' in een gedicht vrij dicht bij de auteur staat. Ik heb wel eens gedacht dat de mensen hun gedichten vroeger liedjes noemden - want vroeger rijmden alle gedichten ook hè - omdat ze daarmee wilden aanduiden dat je de 'ik' en de auteur niet zomaar mocht verwisselen. Dat idee krijg ik vooral bij het 'Buch der Lieder' van Heine. Een gedicht is voor mij veel persoonlijker.

Hoe gaat het schrijven van een liedje in z'n werk? Je begint met een idee of een opdracht. Een graficus zei eens tegen me dat hij in vergelijking met een schrijver zo hard moest werken. Ik heb hem toen beloofd dat ik het eerstvolgende liedje dat ik schrijven zou, helemaal, met alle versies, naar hem zou toesturen. Om hem te laten zien dat schrijven ook werken is. Ik heb alles toen van stadium tot stadium genoteerd.

Je schrijft in kasboeken?
Ja, omdat liedjes altijd zo lang zijn van tekst. In een normaal schrift moet je dan steeds op de volgende bladzijde verdergaan. (Hij pakt er een en leest voor) De opdracht op de vergadering: een liedje over kleren. Bijvoorbeeld kleren die een kind niet aan wil naar school. Michiel zei: 'Een kind dat niet verkleed naar school wil'. Hij is een keer als Prikkebeen verkleed naar school geweest. Hij durfde dat best, en zo is er alweer een onwaarheid ingeslopen. Er moest iets in van:

> Maar ik kan ze toch thuis ook leuk dragen.
> Maar ik wil die kleren naar school niet aan, moeder.

Ik dacht: daar krijg ik een rijm van aaa-bbb met 'moeder' er achteraan.

> Nu ben je toch zo druk bezig geweest,
> en met deze kleren kan ik naar het feest.

Dat is verworpen.

> Die grappige broek die staat me nogal goed,
> maar als ik dan ook nog die hoed
> erbij dragen moet.

Dan moet er later in van: dat durf ik nog wel te laten zien aan de kinderen van mijn eigen klas, maar die van de andere klassen zullen me uitlachen.

> In mijn klas durf ik die dingen wel aan.

Nee, dat is dubbelzinnig.

> Mijn klas durf ik nog wel binnen te gaan.
> Mijn klas durf ik zo nogw el binnen te gaan,
> Maar de kinderen die op het schoolplein staan.

Weg.

Maar ik moet op het schoolplein weer kinderen voorbij
uit andere klassen, en die pesten mij,
moeder.
Nou niet zo verdrietig kijken gaan,
ik weet wel dat je je best hebt gedaan,
maar dan trek ik die kleren hier thuis toch aan,
moeder.

En dan weer terug naar het begin van het lied.

Morgen, dan viert mijn hele klas feest.

Nee, dat weet de moeder ook al lang. Hoe vertel je dat een beetje handig aan de kijker. Hier heeft de dichter het duidelijk zwaar.

Zo zie ik er dan mooi uit voor het feest,
heel de klas was verkleed, maar ik wel het meest.

'Heel de klas' is te plechtig, 'd'hele klas' is nog erger.

Want van alle moeder ben jij wel het meest,
het allermeest ermee bezig geweest, moeder.

Dan slaap ik er weer een nachtje over.

Zo zie ik er heel mooi uit voor het feest,
van alle moeders ben jij wel het meest,
het allermeest ermee bezig geweest,
moeder.

Dat is ongeveer al de tekst.

Ik weet het wel, dan ben ik Prikkebeen,
maar het feest is in onze kleren alleen,
en ik moet ook over het schoolplein heen,
moeder.
Onze klas heeft een verkleedpartij,
en ik moet op het schoolplein kinderen voorbij
uit andere klassen, die pesten mij,
moeder.

En dan klopt het hele gedicht zo'n beetje. Nu een slotcouplet waarin het kind zegt dat het privé voor zijn moeder Prikkebeen zal zijn:

> Ik ga me verkleden voor jou alleen,
> dan ben ik jouw eigen Prikkebeen.

Nee.

> Dan is het een geheimpje van ons alleen,
> voor jou en mij en anders geen een.

Een kind noemt zichzelf eerst, dus:

> Voor mij en jou en anders geen een.

Dat zijn ongeveer de stadia. Nou de titel: ‘Prikkebeen’. En dan moet eruit ‘het meest, het allermeest ben jij ermee bezig geweest’. Dat moet er nog uit, zo'n herhaling wordt teveel, vanwege de herhaling van die hoge hoed in het tweede couplet.

> Zo zie ik er heel mooi uit voor het feest.
> Ik geloof dat jij wel het allermeest
> van alle moeders druk bent geweest,
> moeder.
>
> Die grappige broek die staat me heel goed,
> maar als ik nou ook nog die hoge hoed,
> die hoge hoed er bij dragen moet,
> moeder,
>
> ik weet het wel, dan ben ik Prikkebeen,
> maar het feest is voor onze klas alleen,
> en ik moet ook over het schoolplein heen,
> moeder.
>
> Onze klas heeft een verkleedpartij,
> maar ik moet op het schoolplein kind'ren voorbij
>
> uit àndere klassen. Die pesten mij,
> moeder.
>
> Nou niet zo verdrietig kijken gaan.
> Ik weet wel hoe je je best hebt gedaan,
> maar dan kan ik die kleren hier thúis toch aan,
> moeder?
>
> Dan is 't een geheimpje voor ons alleen,
> voor mij en jou, en anders geen een.
> Dan ben ik jouw eigen Prikkebeen,
> moeder.

Je stapte in dit sutk wat makkelijk over de gekozen vorm, het rijm en het metrum heen. Hoe komt dat tot stand?

Voordat ik aan een tekst begin bedenk ik een melodie. Die heeft wel geen enkele kwaliteit, maar met die melodie in m'n hoofd schrijf ik het lied. Meestal vergeet ik die melodie ogenblikkelijk als Harry Bannink er een nieuwe bij heeft gemaakt. En

als ik optreed zing ik het op de melodie van Harry, hoewel ik daar liever mee op wil houden, want ze zijn wat te ingewikkeld voor mij. Dat kan ik met mijn harmonica niet aan. Ik kan niet goed tellen in muziek, de ingewikkelde maatsoorten kan ik niet aan.

Treed je nog vaak op?
Tegenwoordig wel weer, nu ik de kost met de schrijverij moet verdienen. Maar alleen voor een publiek dat het leuk vindt om de schrijver te horen voorlezen of zingen, zodat je zelfs met je hand voor je mond kunt staan stotteren. Niet voor een publiek dat een performance verwacht. En dat zijn met name kinderen, dat vind ik verrekte moeilijk. Die denken: wat is dat nou?, waarom sturen ze ons geen echte artiest? Ik heb ook gemerkt dat kinderen volstrekt niet geïnteresseerd zijn in de schrijver, en zeker niet als ze zijn boek leuk vinden. Want in zo'n geval identificeren ze zich met de hoofdpersoon, en dan is dat boek van hèn. Dat het ook nog eens door iemand geschreven is vinden ze een lastig idee.

Ik schrijf in mijn kinderliedjes geen woorden die ik niet ook zelf gebruik

Jouw vorm, je strofenindeling etcetera is bijzonder strak, vooral als je het vergelijkt met wat Hans Dorrestijn soms op papier zet.
Bij Hans heeft dat heel verschillende resultaten. Hij kan daarmee bereiken dat hij qua lied ver boven mijn dingen uitstijgt, en soms is het minder dan wat ik doe. Hij heeft meer uitschieters, naar boven en naar beneden, terwijl ik een soort constant niveau heb.
Hans is meer een pure liedjesschrijver, en is op zijn manier ook erg muzikaal, al denk ik wel dat Harry Bannink meer moeite heeft de teksten van Hans op muziek te krijgen dan de mijne. Daardoor komt hij dan wel tot ongelooflijke resultaten; bij mij ook wel, maar die melodieën zijn toch voorspelbaarder. Het zal wel met ons karakter te maken hebben.

Maakt het voor jou verschil of je voor kinderen of voor volwassenen schrijft?
Kinderliedjes probeer ik wat eenvoudiger te schrijven, maar dat is dan ook het enige verschil. In *Voor een naakt iemand* staan dingen die ook in *De liedjes voor kinderen* staan. Qua taal probeer ik hetzelfde te doen. Karel Eykman bijvoorbeeld gebruikt woorden als ‘jottem’, ik schrijf in mijn kinderliedjes geen woorden die ik niet ook zelf gebruik. Maar ik probeer m'n zinnen wel zo eenvoudig mogelijk te houden. Dat doe ik eigenlijk in al mijn werk, ook voor volwassenen. In liedjes voor volwassenen heb je alleen wat meer woorden ter beschikking, dat maakt je iets vrijer. In beide gevallen vul ik die in met ervaringen die

kinderen en volwassenen in het algemeen wel gehad hebben.

Hoe doe je dat als je teksten schrijft voor de Seniorenshow? Bejaard ben je niet.
Dat is een kwestie van projectie, je kunt je heel goed indenken dat je oud wordt en hoe dat zijn zal. En je gaat ook af op de bejaarden die je om je heen gezien hebt. Ik had het gevoel dat het wel ging. Je moet ook bedenken dat een bejaardenprogramma wel óver bejaarden gaat, maar niet alleen voor bejaarden bestemd is. Er waren vooral heel veel kinderen die ernaar keken. Mijn kijk erop was dus een beetje van buitenaf. Al heb ik wel vanuit mijn eigen situatie hun situatie proberen na te voelen: je eigen ervaringen zó vermommen dat ze voor de ervaringen van oude mensen doorgaan.

Verliefd

Ach lieve Heer, hoe moet dat nou:
ik ben toch al een oude vrouw,
en ik begrijp het zelf niet goed
dat ik opeens van iemand hou,

en half bedroefd, half in mijn schik
me illusies maak. En dat ik schrik
van blijdschap, als ik hem ontmoet.
Wat een merkwaardig mens ben ik.

Hoe krijg ik die gevoelens klein?
Is de ouderdom geen medicijn
tegen dit soort opstandigheid?
Moet ik er soms nog blij om zijn?

Hoe zou het gaan, als ik vandaag
nog naar hem toega, en hem vraag?
Want misschien is hij zelf te bang
en wil hij graag.

Het is wel raar, maar heus niet slecht,
dus ik vertel hem nou maar echt:
'Ik blijf je trouw. Mijn leven lang.'
Da's dit keer niks teveel gezegd.

Met je kinderliedjes wil je echt iets zeggen.
Ja, die zijn vrij moralistisch. *Frekie* is bijvoorbeeld echt een lied met een moraal, en eigenlijk heel ouderwets. Ik ben er zelf erg aan gehecht, het is gek dat het zo populair is.

Er komen in je liedjes en ook in je proza, nogal wat merkwaardige mensen voor, waarvan je laat zien dat het ook gewone medemensen zijn. Is dat zo langzamerhand ook niet een cliché-gegeven geworden?
Het woord cliché is dubbelzinnig. Dit is een ander cliché dan waarover we het net bij het rijm hadden. Dit is een cliché in de betekenis: al heel vaak gebruikt. En dat is het kiezen voor de underdog natuurlijk. Maar het gaat erom een waarheid als een koe zó te verbergen dat zij weer aanvaardbaar wordt. En in de werkelijkheid zijn deze dingen bovendien nog lang niet ingeburgerd.

Het moet niet over dingen gaan die kinderen niet kunnen oplossen. dan maak je kinderen volkomen machteloos

Het idee achter de Stratemakeropzeeshow was: rollen omkeren, taboes doorbreken, dingen bespreekbaar maken?

Ja, bespreekbaar maken vooral. Ik heb nooit een taboe doorbroken voor kinderen, die waren al lang doorbroken, en ook voor volwassenen niet. ‘Dingen waar je niet over praat,’ nou, daar praten alle volwassenen en alle kinderen over. Alleen, volwassenen praten er niet mèt kinderen over, en daar hebben we aan gewerkt, dàt heeft te doen met het bespreekbaar maken van problemen.

Wat is de filosofie achter jouw kinderboeken? Die kan ik alleen maar duidelijk maken door aan te geven wat me ergert aan de meeste kinderboeken van nu. Er wordt tegenwoordig veel te veel gelet op de thematiek in een boek en dan met name de buitenkant van die thematiek. Er is zo langzamerhand een vaste formule ontstaan voor wat er in een kinderboek moet: er moet over de problemen van deze tijd geschreven worden: gescheiden ouders, homofilie, luchtvervuiling, derde wereld. En ik vind dat de meeste daarvan fundamenteel fout worden aangepakt. Boeken over gescheiden ouders vind ik uiterst dubieus, zeker van mensen die het zelf niet meegemaakt hebben. Volgens mij zitten ze er altijd volkomen naast. Toen ik aan het scheiden was schreef ik *Ver van de stad*, omdat mijn kinderen op dat moment helemaal geen behoefte hadden aan die problemen, die wilden juist idyllische verhalen.

De problemen die ik zojuist opnoemde komen in mijn boeken ook allemaal aan de orde, maar dan teruggebracht tot de straat, de eigen omgeving. In *Ver van de stad* gaat het om de relatie van de hoofdpersoon met de wat achterlijke Dieka, en in *Buurjongens* komen dingen voor als het straatgevecht met jongens uit een ander milieu. Dat gaat in principe over hetzelfde als wanneer je over de derde wereld schrijft. *Het Bangedierenbos* gaat over schrikaanjagerij, zoals de Telegraaf altijd maar weer schrik aanjaagt voor Surinamers en noem maar op. Die dingen wil ik er wel in hebben, maar impliciet. Het moet niet over dingen gaan die kinderen niet kunnen oplossen. Dan maak je kinderen volkomen machteloos. Wat kunnen ze doen? Ze kunnen niet eens een girootje overmaken. Iemand zei eens dat als de kinderliteratuur zich op deze manier tot probleemliteratuur blijft ontwikkelen, ze de kinderen regelrecht de kroeg in stuurt.

Ben je een zogenaamde 'geboren verteller'? Nee, ik kan het niet à l'improviste. Maar dat hoeft in de praktijk ook niet, want kinderen willen toch altijd dezelfde verhalen horen. Mijn jongste broer had mijn kinderen eens een verhaal verteld over een nijlpaard in een trein dat zo nodig poepen moest. Hij scheet natuurlijk over de bril, omdat het zo'n geweldige drol was, en hij durfde niet meer van de wc af. Dat verhaal van hem heb ik wel een maand lang moeten vertellen. Dat is later zo'n beetje *Jan Olifant* geworden.

In 'Jan Olifant' speelt het rijm een belangrijke rol. We hebben de indruk dat het rijmwoord dat je vindt soms bepalend is voor het verdere verloop van het verhaal: 'Een weeklang deed hij zich tegoed / Hij kreeg er eten en een hoed', en dan ga je verder over die hoed.

Ik weet niet of het in dit geval opgaat, maar het is inderdaad wel vaak zo. Dit is een verhalend gedicht, een strip, en daar moet je op een bepaald moment de geest voor hebben, vreselijk veel zin ook. Het is niet als bij een liedje waar je, als je er eenmaal aan begonnen bent, iedere dag mee bezig kunt zijn.

Korteweg schreef een keer denigrerend over mij als Jan de Rijmer, maar daar heeft hij mij niet mee beledigd. Jan de Rijmer is het pseudoniem van Goeverneur, en die man heb ik altijd mateloos bewonderd. Hij was de enige kinderdichter in de negentiende eeuw die werkelijk kinderen voor zijn geest had. Hij had niets opvoedends over zich. De epische vorm die hij in zijn *Prikkebeen* gebruikte leek ook mij heel aantrekkelijk. *Jan Olifant* is dan ook een pastiche op de negentiende eeuw.

Dat hebben kinderen niet in de gaten.

Nee, maar ze voelen zich wel lekker in die sfeer, *Prikkebeen* gaat er nog steeds in als koek.

Je stopt vaak grappen in je werk die door kinderen waarschijnlijk niet gezien worden.

Ik let daar gewoon niet op, ik ben daar niet bang voor. Het is echt iets voor de Nederlandse literatuur om daar op te gaan letten. Maar dan loop je wel het gevaar dat je naar de andere kant doorslaat, dat je veel te kinderachtig gaat werken. *Buurjongens* en *Ver van de stad* zijn zoveel mogelijk op kinderen afgestemd, maar *Het Bangedierenbos* weer niet. Dat is in één ruk geschreven, in een gelukkige periode. Die had je dan soms. In zekere zin vind ik wel dat kinderboeken ook door ouderen geapprecieerd moeten kunnen worden. In de Engelse en Franse kinderliteratuur is dat nooit een probleem geweest. Eigenlijk zou er alleen een minimumleeftijd op de rug van een kinderboek moeten staan, en geen maximumleeftijd.

En 'Het reisgezelschap van de Amstel', heb je tijdens het schrijven daarvan wel aan kinderen gedacht? Er komen nauwelijks grappen in voor die door kinderen te snappen zijn.

Nee, dat klopt, het is een sleutelboek, er komen allerlei vrienden van me in voor. Het was een feuilleton, als er een aflevering af was liep ik de hele stad door om het bij de mensen die erin voorkwamen - hetzij als egel, hetzij als haas - in de bus te gooien. Ik had de bedoeling er later een kinderboek van te maken door alle overbodigheden en inside-information eruit te halen. Maar het is er niet van gekomen.

Toen het eenmaal af was dacht ik: ik ga er niet meer aan knoeien. Dus is het een sleutelroman gebleven.

Maar dat haal je er niet uit, want er is geen sleutel, en de illustraties van Jantien Buisman suggereren ook dat het om een kinderboek gaat.

Het is anders wel altijd als boek voor volwassenen aangeboden door Kees Aarts. De schildpad ben ik zelf, de andere zijn vrienden die vaak geen vrienden meer zijn.

Er zouden eigenlijk twee woorden voor herinnering moeten zijn

Dat is een belangrijk thema, ook in je liedjes: het verdwijnen van de vriendschap en de angst daarvoor.

Dat houdt me inderdaad heel erg bezig, dat vriendschap niet het eeuwige leven heeft. Ook het verleden van een vriendschap gaat verloren. Ook het verleden wordt aangetast door het heden; het is niet zo dat er een stuk tijd bewaard blijft waarin die vriendschap bestond, ook de herinnering wijzigt zich. Een erg belangrijk motief in het leven, dat verdwijnen van vriendschap. Je gaat er altijd van uit dat het eeuwig is, meer nog dan bij de liefde, dat is veel relatiever.

Willem Wilmink / foto: Margje Kuyper.

Mijn vriendje David

'k Heb in de vakantie een vriend gehad,
daar ging ik haast elke dag mee op pad,
en we leenden elkaar onze boeken.
En 's morgensvroeg werd ik wakker van
steeds datzelfde heerlijke plan
om die vriend weer op te gaan zoeken.

Zo zijn al die dagen voorbijgegaan,
en toen brak de laatste ochtend aan
dat wij elkaar nog zagen.
Nou ja. Gewoon. De vakantie was om.
En wij vergaten, zo stom, zo stom,
elkaars adres te vragen.

Soms, in mijn bed, met mijn ogen dicht,
lig ik te proberen of ik zijn gezicht
kan vinden in mijn gedachten.
Het lukt me nooit. Maar vandaag in de klas
wist ik plotseling weer precies hoe hij was,
precies hoe hij praatte en lachte.

Dat zal ik onthouden, nog heel erg lang.
Hoop ik tenminste. Want soms ben ik bang
dat ik na een heleboel jaren
hem tegen zal komen, en híj stelt zich voor,

en ik stel me voor,
En we hebben niet door
dat wij die twee vrienden waren.

Het is een jeugdherinnering van mij, als je probeert je het gezicht van een vriendje te herinneren dan wéét je het inderdaad niet meer. In de oorlog zaten er veel kinderen ondergedoken bij de boeren, en je wist dat die na de oorlog ver weg zouden gaan. Die zou je dan alleen nog maar heel toevallig een keer terug kunnen zien. En dan, op een bepaald moment schiet zo'n gezicht je weer te binnen. Daar is geen woord voor; iets dat in je geheugen zit, maar dat je toch niet op kunt roepen. Er zouden eigenlijk twee woorden voor herinnering moeten zijn.

In je gedichten laat je vaak een geluksidee naar voren komen, een beetje paradijsachtig. Het idyllische element is erg belangrijk, dat mag niet uit het oog verloren worden. Hoe je dat beleven kunt... door een landschap, verliefdheid of wat dan ook... Dat is erg belangrijk in een opvoeding, de mogelijkheid gelukkige momenten te hebben. Het hoort ook bij de functie van het amusement, het is gewoon prettiger als iets gelukkig eindigt. Maar ik weet niet of dat in mijn liedjes wel altijd zo is. De dood bijvoorbeeld komt ook nogal eens voor. De angst die kinderen daarvoor hebben is bij oudere mensen vaak verdrongen. Die angst is een moeilijk gegeven, in andere culturen staat de mens wat makkelijker tegenover de dood. Ik begrijp de christelijke cultuur dan ook eigenlijk niet: ze hebben het over de hemel en maken een grote treurigheid bij de dood. Behalve dan op een boerenbegrafenis, dat is een heel aangenaam iets. De mensen zijn dan ontzettend vrolijk. Mijn eerste begrafenis

was die van een gymnastiekleraar op de middelbare school. Als klassevertegenwoordiger mocht ik daar naar toe. Ik zag er vreselijk tegenop. Maar ik ontdekte tot mijn verbazing dat iedereen in een buitengewoon goed humeur was. Het beste pak aan, schoon gewassen, je ziet elkaar weer allemaal. En iedereen heeft natuurlijk het gevoel van: fijn, dat ik daar niet lig in die kist.

Wanneer is een liedje of een gedicht geslaagd? Dat is moeilijk om in het algemeen te zeggen. Je kunt zwakke gedichten hebben met zeer sterke regels. Een regel moet een vorm vinden waarin hij voort kan leven, waarin hij onthouden kan worden. Er zijn talloze bundels waar ik niets meer vanaf weet als ik ze uit heb. Maar van Achterberg ken ik veel regels. Net als met *Dirk van der Berg hou je taal!*. Waar het aan ligt weet ik niet, het is een geslaagde regel... Omdat ik hem nu nog op kan zeggen.

Over de (ver)wording van de jongere Dürer *door Leon de Winter*
Hella S. Haasse

> Ik ben opgegroeid in een flat, waar alleen woorden uit de televisie of de radio te horen zijn. Het leven als kind van ouders zoals ik die heb verloopt in een vacuum. Nooit, noch thuis, noch op, voor kinderen van ouders zoals ik die heb, te kort schietende scholen, leer je spreken en leer je nadenken over jezelf. Enige tijd geleden ontdekte ik wat ik gemist heb, en toen wilde ik weg, naar Italië. Inmiddels ben ik te weten gekomen dat daar nu ook het onrecht heerst. Ik ben nog steeds op zoek naar een landschap waarin ik zonder te haten en angstig te zijn oud kan worden.

Met deze woorden beschrijft de hoofdpersoon van Leon de Winter's roman *De (ver)wording van de jongere Dürer* zijn situatie. De maatschappelijke werker of arts of psycholoog die in het laatste gedeelte van het boek als ‘ik’ aan de hand van door Dürer geschreven dagboeken verhaalfragmenten verslag uitbrengt over de slotfase van die ‘verwording’, deelt mee dat de jongeman na een kort bevrijdend contact met een meisje (even plotseling uit zijn leven verdwenen als daarin opgedoken) volledig vertwijfeld en verward geraakt is, een zinloze moord op een automobilist gepleegd heeft, en vervolgens als zwaar gestoord voor onbepaalde tijd ter beschikking van de regering is gesteld. Dürer zal voortaan ‘zwijgen als het graf’. Zijn ontwikkeling van produkt van een verstarde en vervalsende consumptiemaatschappij tot een steeds bewuster vragen stellende en naar antwoorden en betekenissen zoekende volwassene, is begonnen toen hij ontslagen werd uit de jeugdgevangenis waarin hij wegens het stelen en total loss rijden van een taxi terechtgekomen was. Vanuit de bus die hem naar de trein bracht, nam hij een aantal dingen waar (een vrijend paartje, een speler die op een voetbalveld een doelpunt scoorde en een plotseling naderende goederentrein) die hem sindsdien zijn blijven obsederen: wat is de samenhang, de zin? In feite hadden die waarnemingen de functie, dat zij in Dürer een denkproces op gang hebben gebracht van een voor hem nog onbekende orde, en een steeds sterker wordende drang tot formuleren hebben gewekt, die hem gaandeweg het enige redmiddel leek in de verstikkend onwerkelijke omgeving van de tuinstad (vrij naar de Bijlmer geschetst) waar Dürer bij zijn ouders woonde. Hij voelde zich daar ‘in een bedompte ruimte’, erger dan de gevangenis, waar hij zich, werkend in de bibliotheek, tenminste bewust was geworden van de achterstand, *stilstand*, in zijn ontwikkeling. ‘(...) hij voelde een verpletterende angst voor alles wat hem omringde’ en: ‘Kon hij alles maar uit elkaar nemen om de kern te vinden’. Dürer kreeg noch wilde leiding of begeleiding van de intussen in hun hulpeloosheid door hem ontmaskerde oudere volwassenen, en verwachtte noch wenste aansluiting bij leeftijdgenoten, zoals enkele vrienden van vroeger, die hij na zijn terugkeer uit de gevangenis ontmoette en wier reacties op de werkelijkheid (radikale vrijheidsdrang ‘als je niet kunt vluchten, bewapen je dan’ bij Peter, te gemakkelijke aanpassing bij Paul) hem in verwarring brachten. Ook in erotisch opzicht leek Dürer in een nog onderontwikkeld stadium te verkeren; zijn masturbatiefantasiën werden beheerst door het beeld van de verkoopster Joyce, een ‘gewoon’, knap nietsvermoedend, kortom voor hem onbereikbaar meisje. Uit de bibliotheek van de jeugdgevangenis had Dürer een boek geleend en - veelzeggende Fehlleistung! - mee naar huis genomen,

dat zijn hele leven een andere wending scheen te geven: het van zwerflust, romantisch verlangen en natuurliefde doortrokken dichterlijke sprookjesachtige verhaal ‘Uit het leven van een Nietsnut’ van de vroegnegentiende eeuwse schrijver Joseph von Eichendorff. ‘Het ging over een jongen, genaamd Nietsnut, die van huis werd weggestuurd omdat hij niets uitvoerde, op reis ging en uiteindelijk met het meisje op wie hij onderweg verliefd was geworden gelukkig werd, zodat de Nietsnut op het einde van het verhaal kon zeggen: *En alles, alles, was goed*.’ De telkens weer pijnlijk ervaren leegte in de wereld, het ontbreken van mogelijkheden tot begrijpen, zingeven, deden Dürer besluiten het voorbeeld van Eichendorff's Nietsnut te volgen en naar Italië te gaan, waar hij verwachtte natuurschoon, vrijheid en menselijke warmte te vinden. Hij stal geld van een toevallig ontmoette jeugdhuisleidster (misschien in onbewuste reactie op het door haar uitgelokte intieme contact ‘Veel minder was het allemaal dan hij zich had voorgesteld’), en begaf zich, voorzien van een rugzak, het boek over de Nietsnut

en een stiletto op weg. Liftend bereikte hij Zuid-Duitsland, waar hij geconfronteerd werd met de werkelijkheid van Italiaanse gastarbeiders (‘Nix Italia. Deutschland Arbeit. Geld machen. Italia nicht gut. Deutschland gut.’) Het gedroomde Italië bleek niet te bestaan: dat Zonnige Zuiden werd geteisterd door armoede, maatschappelijk onrecht, politieke strijd. De indrukken en ervaringen van zijn verblijf in de burgerlijke Wirtschatswunder-Bundesrepublik ‘te midden van de technologie, de slogans, de gruwelijkheden, de verpakkingen van deze tijd’*) veroorzaakten de doorbraak van Dürer's latente vermogen zich in woorden, zwart op wit, uit te drukken. Geleidelijk vulden de schriften die hij had meegenomen zich met aantekeningen, overpeinzingen en verklaringen. In München zag hij op een tentoonstelling houtsneden van de hem tot dan toe onbekende grote naamgenoot Albrecht Dürer uit de Duitse Renaissance; vooral de ‘gruwelijke afbeelding’ van ‘De vier ruiters van de Apocalypse’ (die hij herkende, omdat hij er een reproduktie van had gezien op een voor hem veelbetekend ogenblik, nl. het afscheid van zijn moeder) leek hem geladen met betekenis voor zijn eigen bewustworden en toekomst. Hij verliet München zonder te weten waarheen hij wilde gaan. In de trein ontmoette hij de muziekstudente Sabina, die onderweg was naar concerten in Engeland. Het fluitspel van dit meisje, de schoonheid van de composities die zij hem liet horen, onderging Dürer als de volmaakte uitdrukking van gevoelens, *aan de taal voorbij*. Zij gaf ook een eenvoudig antwoord op de vragen die hem al zo lang hadden gekweld. ‘Maar die jongen en dat meisje stonden daar omdat ze van elkaar hielden, die voetballer schoot in het doel omdat hij een goede voetballer was, en de machinist, nou ja, die kwam daar langs.’ Op dat moment klonk hem dat zo simpel en tegelijk zo legitiem in de oren, dat hij dacht dat de dingen nu eenmaal waren zoals ze waren en dat hij tevreden moest zijn. Door Sabine kon Dürer even geloven aan de mogelijkheid om emoties te benoemen, met eigen gedachten en gevoelens de hem omringde wereld te bezielen en misschien te begrijpen. Het samen slapen ‘als de vervolmaking van een onaardse liefde, die ons stil in elkaar deed schuiven’ leek het natuurlijke vervolg, de bevestiging van een nieuwe fase in Dürer's leven. Maar toen hij wakker werd, was Sabine met de boot naar Engeland vertrokken. De ‘verwoestende werkelijkheid’ nam weer bezit van hem; opnieuw probeerde hij te schrijven, te *be*schrijven, wat hij om zich heen zag:

> Maar wat moet ik beginnen met de mensen? Voortdurend plaats ik ze binnen een politieke context. Ik kan niet alleen maar schrijven over wat ik zie: ik kan van hun gezichten en vermoeide lichamen niet mijn gevoelens scheiden; ze leven in verbanden en verhoudingen en het zijn deze verbanden en verhoudingen die mij duizelig maken en over de geringste oneffenheid doen struikelen. Daarom kan ik zo moeilijk over mensen schrijven: omdat de politiek hen heeft veroordeeld tot blinde objecten; en de politiek is nu eenmaal oppermachtig. Ik schrijf dus over de politiek om de politiek te vernietigen.

Wéér werd een bij toeval ontdekt boek een openbaring voor Dürer; ditmaal *De angst van de doelman voor de strafschop* van de Oostenrijkse schrijver Peter Handke. Dit verslag - door een tijdgenoot - over de zwerftocht van een ex-doelman, nadat hij een

* *Leon de Winter in een bespreking, van ‘De last van de wereld’ door Peter Handke in Vrij Nederland 23 september 1978.*

moord heeft gepleegd, maakte op Dürer de indruk van een beschrijving van de ‘werkelijke werkelijkheid’ in tegenstelling tot het lyrische verhaal van de Romanticus von Eichendorff, dat een beeld geeft van de ‘ideale werkelijkheid’. In Handke's roman herkende Dürer zijn eigen eenzaamheid en angst.

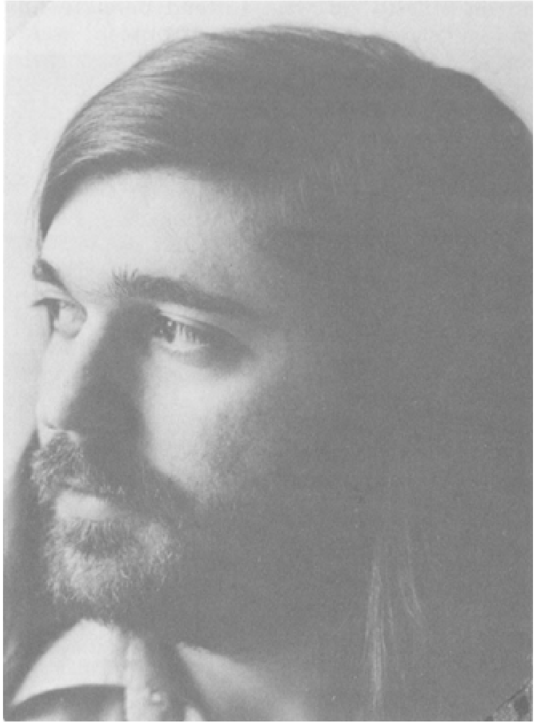
> Ik begrijp zoveel meer zonder werkelijk iets te weten. Besef met een duizelingwekkende, verstikkende zekerheid dat in de wereld de onrechtvaardigheid onwankelbaar heerst. En omdat de onrechtvaardigheid een uiteindelijk zinloos iets is, een storing die gangbaar is en daarom als normaal wordt gekenschetst, kan ik de conclusie niet ontwijken: er bestaat niets, er zijn, naast samenhangende misstanden, geen hoopvolle systemen of verbanden. Ik heb me afgevraagd: het gaat toch allemaal om zinvolle vragen, en vragen zonder antwoorden zijn immers zinloze frasen?

In deze leegte, deze onverklaarbaarheid der verschijnselen, heeft Dürer zijn zinloze en onbegrijpelijke misdaad gepleegd. Losse gegevens daaromtrent worden, zoals ik in het begin zei, verkregen uit getuigenverklaringen en uit commentaar van de anonyme ‘bezoeker’ die zich na de arrestatie beroepshalve (?) in Dürer's lot verdiept.

Tot zover een summiere poging om de *inhoud* van Leon de Winter's roman weer te geven. Het is echter niet alleen de probleemstelling (hoe reageert een werkeloze jongere uit een milieu dat geen gedachten en geen woorden heeft, op de als bedriegelijk en ondoorzichtig, verwoestend, ervaren werkelijkheid?) die dit boek, ondanks incidentele onzorgvuldigheid in taalgebruik, tot een origineel, zelfs gedurfd, werkstuk maakt. Het heeft een dimensie méér dan die van het verhalen van een actueel gegeven; in wezen gaat het over de verbijsterende discrepantie tussen menselijk denken, menselijke taal, *en wat er gebeurt*.

Waar Leon de Winter in zijn literaire debuut, de verhalenbundel *Over de leegte in de wereld* (1976) zoekend naar woorden en beelden om zijn voorstellingswereld uit te drukken gebruik scheen te maken van elementen uit het geestelijke klimaat en de taalsfeer van Kafka en sommige Zuid-Amerikaanse auteurs, lijkt hij nu

bewust zijn materiaal te plaatsen tegen de achtergrond van de Duitse Romantiek en de herontdekking en interpretatie van bepaalde aspecten daarvan, zoals men die tegenkomt in het werk van een aantal hedendaagse jongere Duitse schrijvers en cineasten. Thema's en figuren van onder andere Goethe (*Die Leiden des jungen Werther, Wilhelm Meisters Lehrjahre*), Lenz, Büchner, blijken in een nieuwe zetting nog steeds representatief voor de gevoelens van opstandigheid en vertwijfeling waarmee jongeren (en dan vooral de creatieven onder hen) ervaren dat zij in hun eigen tijd en omgeving ‘outsiders’ zijn. In de Nederlandse literatuurgeschiedenis vindt men niet zo makkelijk vergelijkbare aanknopingspunten. Het levensgevoel van de jonge mens als buitenstaander is pas na de tweede wereldoorlog een opvallend aspect in onze letteren geworden; een over het algemeen onbegrepen en lange tijd ook geschuwd aspect, omdat wij in de Lage Landen eigenlijk geen continuiteit van deze vorm van Romantiek kennen. De ‘jongere Dürer’, op weg naar *zijn* apocalypse (en met zijn stiletto bovendien de rol vervullend van ‘ruiter/rijder/méé-rijder van de Apocalypse’ voor zijn slachtoffer) is niet alleen als bewoner van de Hollandse Randstad, maar ook als beginnend woord-mens een ‘provinciaal’. Niet toevallig, dunkt me, noemt hij zijn alter ego in zijn eerste romanpogingen *Herman*. Zijn vlucht à la Eichendorffs Nietsnut is een grensoverschrijding. De Duitser, die Dürer als lifter meeneemt, waarschuwt hem bij de grensovergang schertsend om geen ‘Falsche Bewegungen’ te maken (een kleine verwijzing naar de film van Wenders, die óók een variant van de thema's ‘zwerven’ en ‘vervreemding’ behandelt?). Dürer is (dit wordt aan het begin en aan het einde van de roman nadrukkelijk vermeld) 19 jaar oud, zoals de eerste na-oorlogse protagonisten van het nog machteloze verzet tegen een door ‘onechte vaders, leiders, vrienden, afgevaardigden’ beheerste maatschappij: Arthur Muttah in *De tranen der acacia's* van W.F. Hermans en Frits van Egters in *De avonden* van G.K. van het Reve. Ook Dürer schijnt zich te willen bewegen wèg van het Hollandse binnenhuis, waar Frits van Egters dreigde te stikken, naar de Grote Wereld waar de Werkelijke Dingen gebeuren, die het tevergeefs nagestreefde doel was van Arthur Muttah. Maar Dürer is geen intellectueel, geen student zoals Arthur, geen ‘klerk’ zoals Frits (en nog veel minder een rauwe schelm à la de ik-helden van Jan Cremer). Er ligt trouwens een generatie tussen hem en deze romanfiguren. Dürer, die - nog tijdens zijn verblijf in de woonplaats van zijn ouders - op een gegeven ogenblik woorden in het zand schrijft, ‘verlangend naar een gedicht’ zoekt verheldering van de wereld, eenvoud, harmonie, werkelijkheid die de basis zou kunnen vormen van nieuwe structuren om menswaardig in te leven. Nadat hij ondervonden heeft dat de dichterlijke onbevangenheid van de Nietsnut gedateerd is en nadat Sabine, de belichaming van ‘Lieder ohne Worte’ hem heeft verlaten, vindt hij zichzelf in Handke's registratie van de verbijsterende realiteit van het nu en hier. ‘Da schweigen alle Flöten.’


Léon de Winter / foto: René Seegers.

Dat Leon de Winter er in slaagt de lezer intens te betrekken bij het innerlijke proces dat uitloopt op Dürer's uiteindelijke verdwijnen-in-zichzelf, lijkt mij een teken dat hij bezig is de in zijn debuut onmiskenbaar aanwezige beloften in te lossen.

Leon de Winter: *De (ver)wording van de jongere Dürer*. In de Knipscheer. 192 blz. f 23,50.

Andrej Bjelyj: Petersburg
Margaretha Ferguson

'Wie het proza van Bjelyj leest moet met zijn ogen horen,' aldus een citaat van Anton Hönig, door Charles Timmer geplaatst als motto boven zijn nawoord bij de door hem vertaalde roman van Andrej Bjelyj, *Petersburg*.

Dit appelleren aan synesthesie, het zodanig intens samengaan van de verschillende zintuigen bij het waarnemen van een bepaalde indruk dat men een klank als het ware *ziet*, of een kleur *hoort*, hoorde tot de literaire technieken van de Symbolisten. In een symbool immers verenigen uiteenlopende elementen zich zodanig dat een nieuwe, hogere, niet meer analyseerbare eenheid ontstaat. De eenheid van het symbool, indien dat juist gekozen en juist ondergaan wordt, bezit een dergelijke kracht dat het in de waarnemer doordringt, dieper dan de samenstellende elementen hadden kunnen doen. Een symbool wordt ogenblikkelijk, rechtstreeks opgevangen, zelfs al wordt de betekenis niet altijd via de rede *begrepen*.

Wil het symbool zijn bedoelde werking uitoefenen dan zal daarvoor echter wel nodig zijn een zekere affiniteit, een zekere gemeenschappelijke belevingswereld, tussen uitzender en ontvanger. Symbolen, opgebouwd uit woorden, die toch altijd sterker afhankelijk zijn van de ratio dan klanken en kleuren, stellen dan wel extra hoge eisen zowel aan de kunstenaar als aan de lezer.

In het geval van de roman *Petersburg* beseft de Nederlandse lezer maar al te gauw dat zijn ogen geen Russisch woordbeeld, zijn oren geen Russische klanken kunnen waarnemen. De vertaling in het Nederlands, hoe kundig en gewetensvol ook, kan onmogelijk anders zijn dan een verschraling van het oorspronkelijke. Hierbij komt nog dat tal van de door Bjelyj gebruikte symbolen alleen hun werking kunnen uitoefenen bij lezers die enigszins vertrouwd zijn met de psychologische, politieke, geografische en historische situaties van de stad Petersburg in het jaar 1905.

We mogen Charles Timmer dan ook wel bijzonder dankbaar zijn voor de uitvoerige, grondige en veelzijdige toelichting die hij in zijn Nawoord verstrekt zowel over het boek zelf als over de auteur.

Toch, ook al moet *Petersburg* niet makkelijk toegankelijk worden geacht voor de niet-gespecialiseerde lezer, zou ik beslist niet willen zeggen dat het Nawoord eerst moet worden gelezen. Het is namelijk een opwindende ervaring om bij eerste kennismaking de *beelden*, min of meer passief, over je heen te laten komen. De roman bevat een schat aan visuele elementen: je ziet allerlei mensen opdoemen van wie je nog weinig afweet, hun onderlinge relaties en motiveringen en aandoeningen zijn je nog niet duidelijk, maar je kènt ze al, 'van aanzien' - er flitsen taferelen langs, straten en pleinen en huizen van Petersburg, soms reëel waargenomen door een van de personages, soms als door hen gehallucineerde visioenen. Langzaamaan word je meegevoerd in een oneindig rijk netwerk van half-uitgesproken, subtiele verwikkelingen, blijft je oog steeds vaker haken aan een onderdeel van een zin omdat dat gegeven misschien wel honderd bladzijden tevoren al is voorbereid - en zo raak je ongemerkt steeds meer thuis in deze wereld van revolutionairen, politie-spionnen, coquette dames, bedrogen echtgenoten, bommenleggers, wazige maatschappij-vernieuwers; 'aan de top is leegte...' zegt een van hen.

Waar ‘gaat’ het boek over? Een vraag, die gemakkelijk, en tegelijkertijd volslagen onvolledig kan worden beantwoord.

De handeling speelt zich af in Petersburg omstreeks 1905, toen de eerste aanzet tot de revolutie bloedig werd neergeslagen. Hoofdpersonen zijn een vader, hoge ambtenaar met kans op ministerschap, en een zoon die zich door terroristen de belofte laat afdwingen zijn vader door middel van een bom te vermoorden. Door een opeenvolging van volkomen natuurlijke, en daardoor des te komischer werkende, misverstanden en toevalligheden, ontploft de bom wel, maar in een vertrek nàást dat waar de vader zich bevindt.

Petersburg, na aanvankelijk door de hoofdredacteur van een tijdschrift te zijn geweigerd met de boodschap dat hij ‘het werk ongeschikt achtte om ooit ergens gepubliceerd te worden’ verscheen voor het eerst, in afleveringen, in 1913, en voor het eerst in boekvorm in 1916. Er bestaan van de roman echter een aantal uiteenlopende, door de schrijver zelf bewerkte, bijgewerkte of ingekorte versies. Zo was hij een tijdlang onder invloed van de antroposoof Rudolf Steiner en vele passages in de roman getuigden daarvan. Maar toen Bjelyj later Steiner ‘een duivel’ achtte, schrapte hij ook de desbetreffende passages. Voor wie toch via een of andere ‘boodschap’ houvast wil vinden in deze op het eerste gezicht wat chaotische wereld (want dit boek is, zoals een echte

roman hoort te zijn, een *wereld*), kan misschien de volgende passage dienen die niet is gepubliceerd maar wel in manuscriptvorm werd neergeschreven: 'De verwachting ener lichtende opstanding van het mensdom gaat over in een wellustige bloeddorst, de lust naar het eigen of andermans bloed, dit is om het even. Schud die wellustige revolutionaire siddering van je af, want zij is de leugen van de oosterse chaos die ons te wachten staat.'

Werk en persoon van Bjelyj zijn veel te rijk gestructureerd om onder te brengen in een proof anti-communistische problematiek. Sovjetcritici mogen wel van mening zijn dat de symbolen die de Symbolisten gebruikten eerder dienden om de werkelijkheid te versluieren dan die te verhelderen, Bjelyj heeft op zijn hoogst ondogmatische, hoogst-artistieke wijze een niet weg te cijferen invloed uitgeoefend op de Russische, en, misschien enigszins langs omwegen, ook op de Sovjetrussische literatuur. Tot 1934, het jaar van zijn dood, is hij dan ook blijven publiceren. Hopelijk wordt van zijn omvangrijke werk nog eens wat vertaald; wat wij niet rechtstreeks via de symboolwerking tot ons kunnen nemen, wordt dan hopelijk toch toegankelijk gemaakt via deskundige inleidingen die we dan maar met ons povere verstand moeten trachten te begrijpen.

Poezie tussen licht & donker
Nieuwe gedichten van Cees Nooteboom
Wiel Kusters

Acht jaar na het verschijnen van zijn *Gemaakte gedichten* (1970) verrast Cees Nooteboom met een nieuwe bundel poëzie: *Open als een schelp - dicht als een steen*.

Nooteboom is nooit beducht geweest voor de reputatie een ontoegankelijk dichter te zijn: men vindt in zijn oeuvre o.a. een bundel met de titel *Gesloten gedichten*. Eén keer is er bij hem nadrukkelijk sprake van een 'Open gedicht', een cyclus, geschreven voor een avond 'Schrijvers voor Vietnam'. Dat de kwalifikatie 'open' nu ook in de titel van een komplete bundel is opgenomen, zou kunnen duiden op een vrij groot aantal toegankelijke gedichten na of naast introverter werk. Zo is het echter niet. Eerder lijkt Nooteboom met zijn titel te willen attenderen op de 'openheid' óók van zijn 'gesloten' gedichten. Als bij Lucebert - met wie Nooteboom verder overigens nauwelijks iets gemeen heeft - komt dit werk voort uit een 'mond die *helder* noemt wat *donker* opkomt', het onbewuste en het nauwelijks benoembare wordt in het gedicht gestruktureerd en daardoor in zekere zin ook gerationaliseerd:

> die, al die dingen, die
> hij zo graag helder gezegd had
> en die helder zouden worden als spiegels
> maar die zich nog duister voordeden,
>
> die dingen bepaalden hem
> en maakten hem zichtbaar.
>
> (p. 19)

Een met dit citaat vergelijkbare passage vinden we in 'Portret, zelfportret':

> En alsof ik de mist commandeer
> van achter een helder paneel,
> zo heb ik van het donker
> een denken gemaakt
> en zoveel versluierds ontsluierd
> dat ik werd wat ik zocht,
> onvindbaar, onzichtbaar,
>
> als een man naast een beeld.
>
> (p. 22)

In beide programmatisch aandoende gedichten gaat het om het verhelderen van wat duister en mistig is. Opmerkelijk is echter dat de zich duister voordoende dingen, die zich nog niet *helder* laten zeggen, de dichter *zichtbaar* (bestaande) maken, maar dat hij van al het ontsluierde en van al het begrijpelijk gemaakte *onzichtbaar* wordt. Wat hij aan wezenlijks te bieden heeft, gaat bij volledige verheldering verloren; zijn poëzie staat tussen licht en donker.

Deze dubbelheid van 'gedichten op een kier' - open en gesloten tegelijk - laat zich in verband brengen met het voor Nootebooms poëzie belangrijke motief van de *dubbelganger*. Men kan m.b.t. sommige gedichten zeker spreken van een

identiteitsproblematiek. Deze wordt niet alleen gesymboliseerd door een vrij frekwent gebruik van het woord ‘spiegel’; er zijn ook regels die *direct* spreken over een soort crisis in de persoonlijkheid, een crisis die alles te maken heeft met voor Nootebooms gedichten al even karakteristieke doodsgedachten (dubbelganger en spiegelbeeld zijn van oudsher nauw verbonden met gedachten aan de dood):

> Langzaam zweef ik op de spiegels af
>
> waarin ik ga smelten.
> Pas als ik de wijzerplaat raak ontplof ik daar zachtjes:
> twee die er één zijn
> wordt er geen.
>
> (p. 29)

Op p. 18 is sprake van ‘hijzelf, / wie dat dan ook was.’ Op de volgende pagina vinden we een vergelijkbare uitspraak en op p. 23 kunnen we lezen over

> alleen maar dezelfde de zelfde, hij,
> iemand, de uit elkaargenomen,
> niet verenigde man,
> in gesprek met zichzelf, dromend en denkend,
> aanwezig, onzichtbaar.

waarbij ‘dromend’ en ‘denkend’ corresponderen met ‘duister’ en ‘helder’ en dus ook met ‘aanwezig’ en ‘onzichtbaar’ (zie boven; elders in de bundel kan men lezen over een ‘publieke’ en een ‘geheime’ man).

Tegenover deze desintegratieverschijnselen staat in Nootebooms poëzie een drang naar eenmaking en *totaliteit*, een verlangen om samen te vatten wat uiteenloopt. Al in het eerste gedicht van de bundel, ‘Rollende stenen’, wordt dit zichtbaar: winter en zomer vallen

samen, tegendelen raken verzoend.

> Op zijn verterende schommel
> wacht hij op de nacht
> dat het in de zomer zal sneeuwen
>
> en dan sneeuwt het.
> (...)
>
> De wezels en marters bevriezen in het veld,
>
> de meidoorn bloeit,
> (...)
>
> De liefde is de dood, de kou
> is de zomer, alleen hij
> is zichzelf

De laatste woorden van dit citaat - en daarmee ook van het gedicht als geheel - zijn tekenend: 'hij' kan zich niet verenigen (ook niet in de meest letterlijke zin) met wat een einde aan hem zal maken; de dood laat zich niet neutraleseren in een synthese met het leven. Zo duidt het ogenschijnlijk positieve gevoel 'zichzelf te zijn' op gemis en kwetsbaarheid.

De poging méér dan zichzelf te zijn - tegenhanger van het eerder gesignaleerde gevoel van gespletenheid - leidt tot annexatie van alle menselijke mogelijkheden in een gedicht als 'Getijde I':

> Er is geen volgorde aan mijn gedachten.
> Als ik de kathedraal af heb maak ik de symfonie.
>
> Daarna leer ik en martel,
> ik stuur de regimenten en ontwerp de brug.
>
> Chinees schrijf ik ook, en ik demp het moeras.
> Dan dans ik de tango, ik verzamel de vloot,
> ik schilder de appel op de duizend manieren,
> maar hoe vaak ik ook met je slaap
> de tijd blijft onzichtbaar.
>
> Hij is er en hij is er niet.

In 'Leerlooiers en ververs, Marrakech' ligt de uiterste konsekwenties besloten van het verlangen aan de beperktheden van de eigen persoonlijkheid te ontsnappen. Hier wordt de dichter via een identifikatie met looiers en ververs, in wier zich nauwelijks wijzigende werkwijze de tijd lijkt stil te staan, tot een 'bijna-god'. Hij schrijft over 'het ene onzichtbare gezicht van god / wiens naam ik niet zeggen kan'. Vervolgens lezen we over 'ik met de uitspreekbare, altijd weer vergeten naam' (wat praktisch gesproken evengoed neerkomt op 'onzegbaar') en over 'ik met het zichtbare, altijd weer uitgewiste' (en in feite dus 'onzichtbare') gezicht. Met de woorden

> Zo besta ik
> (...)
> en maak dingen.

eindigt het gedicht.

Men wordt herinnerd aan Huidobro's regel: ‘De dichter is een kleine god.’

Cees Nooteboom: ‘Open als een schep - dicht als een steen.’ De Arbeiderspers. 64 blz.
f 17.50.

Omslagfoto: David van Dijk; vormgeving Alje Olthof.

Engelse kroniek
James Brockway

Aan nieuwe Engelse 'fictie' is beslist geen tekort: de nieuwe romans stromen maar binnen. Op het ogenblik ben ik tot bladzijde 54 gekomen van de 502 bladzijden tellende nieuwe roman van Iris Murdoch, *The Sea, The Sea* - haar negentiende en langste... tot dusver althans. Op alles wat ik las, nadat ik het boek telkens weer lukraak had opengeslagen en was begonnen te lezen (een verkenningsreis door deze nieuwe schepping) reageerde ik met: 'Ah, Murdoch, Murdoch, Murdoch!' En toch vind ik in de eerste vijftig pagina's wel iets dat anders en nieuw lijkt. Gedurende deze pagina's blijft de hoofdfiguur bijvoorbeeld alleen. Alleen aan het mijmeren, aan het beschrijven van zijn omgeving en zijn bestaan, nadat hij, uit eigen vrije wil, de wereld van gisteren (hij was een vermaard toneelspeler en regisseur) achter zich heeft gelaten. Dit zijn koele, rustige pagina's, maar ik geloof niet dat het veel langer zal duren, voordat het tumult van emoties en daden, waar iedere roman van Murdoch onwillekeurig toe leidt, aan de gang komt. More anon.

In de zomer 1978-aflevering van *The New Review* (11, Greek Street, London, W.1), dat voortaan als kwartaalblad in plaats van als maandblad gaat verschijnen, zullen lezers die zich voor de Engelse roman interesseren een symposium aantreffen onder de titel *The State of Fiction*, waarin ongeveer 60 auteurs antwoorden op vragen omtrent de ontwikkeling van de Engelstalige fictie. Heel amusant, maar ook waar, vond ik een opmerking van de nieuwe romanschrijver A.N. Wilson met betrekking tot het werk van Iris Murdoch: 'She *really* is a throw-back to the great Victorians.' Ik geloof dat niemand, maar dan ook niemand, dat in de jaren vijftig, toen Iris Murdoch aan het begin van haar carrière stond, had kunnen voorspellen. De woorden van Wilson zijn nota bene niet als kritiek maar als aanbeveling bedoeld. Gedurende de afgelopen tien jaar heeft Iris Murdoch bij herhaling haar bewondering voor de negentiende-eeuwse Engelse romanschrijvers geuit. 'Of course, they were much better than us', zei ze onlangs tijdens een televisie-uitzending.

Naast de roman van Iris Murdoch en de andere fictietitels die ik reeds in de afgelopen maanden heb genoemd (van Graham Greene, Beryl Bainbridge, Dan Jacobson, Maureen Duffy, Brigid Brophy, Olivia Manning, Emma Tennant en Paul Scott die kort na de Bookerprijs voor 1977 te hebben ontvangen is overleden op de leeftijd van 57 jaar) is er ook de nieuwe roman, *Success*, van Martin Amis. Hij is de zeer aktieve zoon van Kingsley Amis en letterkundig redakteur van het linkse weekblad *The New Statesman*. Bovendien is er een tweede roman, *Unguarded Hours*, van A.N. Wilson, die verleden jaar met zijn eersteling, *The Sweets of Pimlico*, sterk is opgevallen, en een tiende roman van een nog jonge auteur, die ik nog nooit in deze Kroniek genoemd heb, namelijk Melvyn Bragg.

Deze is begonnen met het schrijven van streekromans over het leven in het uiterste Noorden van Engeland, zijn geboortestreek Cumberland. Maar sinds enkele jaren maakt hij carrière bij de televisie in Londen, ook op het gebied van de literatuur. Tot eind 1977 verzorgde Bragg regelmatig voor de BBC twee boekenprogramma's, *Second House* en *Read All About It*. Hij is sindsdien naar de commerciële televisie overgestapt, waar hij de *South Bank Show* redigeert en presenteert.

Naast al dit werk vindt Bragg ook tijd, om voorzitter te zijn van het Literature Panel van de Arts Council.

Er is ook een nieuwe verhalenbundel van de Ier John McGahern: *Getting Through* - zijn tweede bundel naast drie romans. McGahern, die direkt na zijn debuut in 1963 prijzen en beurzen kreeg, kwam na het verschijnen van zijn tweede roman, *The Dark* (1965) en zijn terugkeer in Ierland in grote moeilijkheden. De wijze waarop hij in zijn geboorteland bejegend werd (zijn nieuwe roman werd verboden en hij werd uit zijn onderwijzersbaan gezet, met de mededeling dat hij nooit meer een aanstelling als onderwijzer in Ierland zou kunnen krijgen) leidde tot een rel en trok indertijd veel aandacht in literaire kringen.

De bezwaren die tegen hem werden geopperd, hadden met zijn huwelijk met een Finse te maken en ook met zijn milde kritiek op Rooms Katholieke toestanden in zijn nieuwe roman. Maar wat hier het meest schokkend was, wat het meest te denken gaf, was het feit, dat men het leven moeilijk maakte voor iemand die niet alleen als schrijver uitzonderlijk begaafd was (en is) maar die tevens in zijn werk als een uitzonderlijk zacht en goed mens naar voren komt.

Wat hem is overkomen, heeft McGahern in zijn derde roman, *The Leavingtaking* (1975)

verwerkt. Dit heeft hij niet op een polemische wijze gedaan. Hij heeft een heel gevoelig verhaal geschreven over een jonge Ier, die met een gescheiden vrouw, een Amerikaanse, trouwt, en ook over het 'afscheid nemen' van zijn verleden, opvoeding, geloof.

Alles wat John McGahern schrijft is literatuur en toch verbaasde het me zeer, om woorden van een Britse criticus omtrent *Getting Through* tegen te komen, waarin deze klaagde, dat het boek te literair aandeed. 'Verliteratuurd' is McGahern's schrijfwijze geenszins. Hij schrijft veel over het gewone leven en de gewone mensen in Ierland en zijn proza is even helder en zuiver als regenwater in de bergen. Het is een proza, dat ontdaan is van al de doodsaaie en vervelende en echt *dode* clichétaal, die wij dag in dag uit in onze kranten tegenkomen en uit de mond van onze politici en radio- en t.v.-commentatoren moeten aanhoren.

Het taalverval in al deze media is dusdanig, dat wij er tegenwoordig zó aan gewend geraakt zijn, dat de heldere, zuivere taal van McGahern ons thans 'verliteratuurd' begint te lijken! Als je iedere dag mensen hoort praten over 'hete hangijzers', 'hamvragen' en 'raakvlakken'; mensen die 'ooit' zeggen, als zij 'eens' bedoelen, en 'onterecht' in plaats van 'ten onrechte' schrijven, als je de houding aanneemt van 'Doe niet pedant, doe gewoon: fout is ook goed', dan moet de eenvoudige taal van een meester als McGahern op den duur 'verliteratuurd' lijken. Maar dit is de taalwereld op z'n kop zetten. Neen, een verloederde taal is niet goed genoeg voor John McGahern en hiervoor mogen wij hem heel dankbaar zijn. Het Ierse idioom in zijn taal en enkele Ierse zinswendingen verlenen tevens aan deze taal een eigen bekoring.

Nu ik het toch over idioom heb, moet ik de nieuwe roman van Martin Amis, *Success*, sterk aanbevelen aan alle Nederlandse lezers, die zich vooral voor de Engelse taal en voor het idioom interesseren. Want Amis junior stopt zijn razendsnel, hypervlot, ultramodern proza propvol met al de laatste snufjes op taalgebied, en doet dit met zoveel panache, dat het niet slechts aanvaardbaar is maar een essentieel bestanddeel van zijn stijl wordt, en tevens van zijn gehele houding tot zijn stof.

Dit werd reeds bij het lezen van zijn eersteling, *The Rachel Papers* (1973) overduidelijk. In deze roman is Charles Highway, een vervelende maar briljante en heel agressieve tiener van bijna twintig jaar (een rampzalige leeftijd volgens hem), steeds aan het woord. Hij is ook bezig alles en iedereen aan te vallen, en vooral iedereen, die ouder dan twintig is.

Amis maakt in zijn taal gretig gebruik van de vroeger verboden 'four-letter words' en niet alleen gretig maar op een bewust overdreven en overdadige wijze. Zie hiervoor vooral de eerste alinea op blz. 147 van de nieuwe roman *Success*, waar de uitdrukking 'fucked up' eenentwintig keer in maar zeventien regels

voorkomt. Het zijn echter andere rare uitdrukkingen, die een nieuw argot voorstellen, die het amusantst zijn. Dit is een argot, dat zeer nauw aan een jonge leeftijdsgroep is verbonden en het is er natuurlijk ook een, dat heel snel uit de mode raakt. Maar er komen steeds nieuwe uitdrukkingen bij en Amis kent ze allemaal. De roman *Success* is vrijwel geheel geconcentreerd op het succes, of het uitblijven hiervan, van de penis: het is het verhaal van twee broers, Terence en Gregory (Terry en Greg). Met meisjes is Greg een supersucces en Terry (een door Gregory's vader aangenomen zoon) een super-mislukkeling. Zij wonen samen, wat natuurlijk tot problemen leidt. Met hun ‘girl-friends’. Maar... is Gregory werkelijk zo'n daverend succes in het leven? Is Terry werkelijk zo'n geweldige sufferd? Hoeveel is hier op de werkelijkheid, en hoeveel op het fantasieleven gebaseerd?

Zo'n roman staat of valt met de wijze waarop hij geschreven is en de roman van Amis ‘valt’ niet. Al houd ik zelf niet van zo'n boek, anderen, jongere lezers vooral, zullen ervan kunnen genieten.

De eerste drie romans van de jonge Amis zijn produkten van een beschaving die in een staat van verval is. Daar is hij zich ook van bewust. Beelden van verval, ‘muddle’ en rotzooi (niet alleen maar op straat te zien, maar ook in ons binnenste) komen in zijn boeken steeds weer voor. Er kan omtrent de kundigheid van Amis als schrijver geen twijfel bestaan.

Omtrent het talent van de zeer populaire Melvyn Bragg heb ik nog steeds mijn twijfels. Een paar jaar geleden probeerde ik door een van zijn romans, *Josh Lawton*, heen te komen, maar met weinig succes. Ik heb ook de eerste twee bladzijden van de nieuwe roman *Autumn Manoeuvres* (een handig gekozen onderwerp, een verkiezing, dit jaar in Engeland, aktueel dus) met steeds groeiende tegenzin gelezen. Proza noch inhoud leken mij echt. Televisieproza misschien? Zou dat soms kunnen? In een interview zei Bragg, dat hij 2 1/2 jaar over het boek heeft gedaan en het tot zes keer toe heeft overgeschreven. Meer hierover een volgende keer... misschien.

Volkomen anders - al speelt een curieuze, aparte taal ook hier een belangrijke rol - is de eerste roman van Timothy Mo (27 jaar) uit Hong Kong: *The Monkey King*. Mo is sinds enkele jaren in Engeland bezig. Hij studeerde in Oxford, werkte bij het *Times Educational Supplement* en *The New Statesman*. In zijn boek schrijft hij over het leven van een half-Portugese jongeman, die uit armoede moet trouwen en die zodoende in het grote gezin van de zakenman, Mr. Poon in Hong Kong, wordt opgenomen. Bijzonder levensecht, boeiend en humoristisch zijn de beelden die Mo van dit gezin en ook van deze samenleving laat zien. Men leeft met deze Chinezen en andere rassen mee. Het is een warboel en dat geldt ook voor het Engels dat ze spreken. Het effekt echter van dit laatste is niet alleen maar komisch - het heeft ook iets uitermate bekoorlijks.

Bo: John MacGahern.
Li: Martin Amis.

The Monkey King is niet slechts een veelbelovend, maar ook een heel begaafd debuut.

Iris Murdoch:
The Sea, The Sea. Chatto & Windus. 502 blz.

Martin Amis:
Success. Jonathan Cape. 224 blz.

A.N. Wilson:
Unguarded Hours. Secker & Warburg. 211 blz.

John McGahern:
Getting Through. Faber & Faber. 151 blz.

Melvyn Bragg:
Autumn Manoeuvres. Secker & Warburg.
248 blz.

Timothy Mo:
The Monkey King. André Deutsch. 269 blz.

Van Schendel tenslotte
Charles Vergeer

Thans zijn de acht delen van het Verzameld Werk alle verschenen. De uitgever, Meulenhoff, een compliment toe te spelen lijkt me wel billijk. De snelheid waarmee de delen verschenen en hun fraaie voorkomen zijn te prijzen. Maar de inhoud van dat verzameld werk, wat valt daar over te zeggen? Sommige lovende recensies spiegelden ons al een 'Van Schendel renaissance' voor. Is het daar van gekomen? Me dunkt nauwelijks. Zowel omdat Van Schendels werk zich daar wellicht helemaal niet voor leent, alsook omdat zulke grote woorden enkel uitgevers-krantenschrijvers-jargon is, kortom klets.

In het zog van de statige delen Verzameld Werk verschenen vele tientallen besprekingen. Doorgaans verrieden die een vriendelijk gestemde waardering. Maar echte warmte - uitgezonderd van b.v. P.H. Dubois - ontbrak.

Van nieuwe observaties of interpretaties is me ook niet veel gebleken. Veelal werden oudere studies, zoals die van 's-Gravesande of van Van Heerikhuizen, herkauwd.

Hieronder wil ik trachten een aantal kanttekeningen te formuleren, zoals ik die maakte bij het lezen van Van Schendels werk en het werken aan de redaktie van de uitgave.

Ten eerste over de werkmethode van de schrijver zelf. Die werd ons nog eens duidelijk gemaakt op de in het Nederlands Letterkundig Museum te Den Haag aan hem gewijde tentoonstelling.

Eerst was er een gedegen studie. Hij documenteerde zich door het lezen van een groot aantal werken, vaak studiewerken, excerpeerde deze en maakte tal van losse aantekeningen. Dan schreef hij, meest met potlood op bloknootjes in een steeds minusculer wordend handschrift, de eerste versie. Voor 1934 werd deze dan in het net geschreven, nadien getypt, en naar de uitgever gezonden. Daarna volgden de drukproeven.

Wanneer het boek uitkwam was de schrijver al weer bezig met de studie voor het volgende. Tussen de eerste - blocnote - versie en de tweede, is nauwelijks verschil. Ook in de correctie van de drukproeven zijn niet veel verbeteringen door de schrijver aangebracht. Waar dat wel gebeurde, is een enkel voorbeeld tevens illustratief voor de stijl van Van Schendel. Zo werd het zinnetje 'Hij was een goed tuinman die zijn vak verstond', verbeterd in 'Hij was een tuinman die zijn vak verstond'. Vaak heeft men het grote gemak waarmee Van Schendel schreef opgemerkt: hetzij in positieve - vloeiend proza - hetzij in negatieve zin - een veelschrijver. Merkwaardig is dat een ander aspect weinig of geen aandacht kreeg: de grote mate van gekonstrueerdheid, van systematiek bij de opbouw van zijn romans. Wie alert leest zullen deze 'skeletten' zeker opvallen - en zelfs gaan hinderen. Want, dat is mijn indruk, onbewust oefenen ze hun uitwerking uit, maar zo gauw ze bewust gemaakt zijn verliezen ze die werking en gaan ze soms zelfs irriteren.

Een voorbeeld (maar niet van een structuur die irriteert: integendeel). Telkens als er in 'Een Hollands drama' iets vreselijks staat te gebeuren, wordt dat vooraf gegaan

door een onheilspellend geluid op de binnenplaats, of door krakend oud gebinte van het huis. Hoogtepunten in het verhaal worden steeds begeleid door het geluid van de Damiaatjes.

Geluiden zijn er overal bij Van Schendel, en altijd vol van betekenis. Ze beduiden meer dan b.v. kleuren.

De geluiden in 'Een Hollands drama' leiden tot een intensivering van de spanning. In 'De grauwe vogels' is m.i. die spanning verdwenen. Daar wordt de struktuur hinderlijk en opdringerig: het geheel krijgt daardoor een melodramatisch effect. Bijvoorbeeld door het duidelijk presenteren in het begin van het boek van de bijl - in de oude uitgave zelfs op de voorgrond van de omslagtekening -, de bijl waarmee tenslotte de moord gepleegd zal worden. Die moord, met die bijl, die was te voorzien. En bovendien, het was al de zoveelste in dat boek. Het teveel maakt dat het voorspelbaar wordt en dat zo de spanning verdwijnt.

Deze kritiek zou verkeerd begrepen zijn als nu de gedachte op zou komen 'De grauwe vogels' maar ongelezen te laten. Integendeel: lees het, zozeer als ik het herlees. Zowel de eerste hoofdstukken over de jeugd van de hoofdpersoon Kaspar Valk, als de slothoofdstukken met de jobsachtige gesprekken zijn hoogtepunten, en dat niet enkel in het werk van Van Schendel.

Het voorbeeld van de bijl aan het begin en het eind onthult ons een andere struktuur in zijn werk: het terugbuigen van het eind naar het

begin. Een duidelijk voorbeeld is ‘Het Fregatschip Johanna-Maria’: tenslotte ‘lag het schip in de Dijksgracht gemeerd, nabij de plaats waar het te water was gelaten.’

Arthur van Schendel in zijn werkkamer te Sestri Levante / ong. 1936.

Tal van andere voorbeelden zijn er te noemen: de diender in de eerste en de laatste regels van ‘De rijke man’, alle elementen van het indrukwekkende slotgesprek uit ‘De grauwe vogels’, te vinden reeds in het eerste hoofdstuk. Deze cirkelvormige struktuur, het steeds weer eender blijken te zijn, heeft als effekt het gevoel van vergeefsheid.

Behalve de grote cirkel - van begin naar eind - zijn er tal van kleinere. Vaak hebben Van Schendels romans de struktuur van: een paar inleidende hoofdstukken met - om het modern psychologisch uit te drukken - voorvallen die frustraties oproepen. Daarna een breuk in de vertelling, terwijl de daarop volgende eigenlijke roman voortdurend terugrefereert aan de eerste hoofdstukken. Het procédé is m.i. modern te noemen.

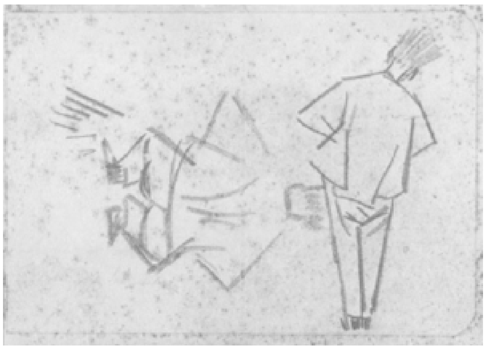
De breuken kunnen tot hinderlijke storing in het verhaal voeren. Zo b.v. in het Fregatschip de breuk tussen het eerste stuk waarin kapitein Wilkens en het tweede waarin de boots Brouwer centraal staat. Of bij ‘Een eiland in de Zuidzee’, waarin eerst een lange beschrijving van die gebieden; daarna het verhaal van de muiterij: beide al te los in een boekband verenigd.

Ook de breuk tussen de Hollandse en de Indische perioden in ‘Jan Compagnie’ lijkt me niet helemaal genezen. Merkwaardig is dat Van Schendel iets dergelijks verwijt aan E. du Perron n.a.v. diens ‘Land van herkomst’. Het belang van deze strukturen blijkt te meer doordat van de schrijver zelf een aantal aantekeningen gevonden werden die aantoonden dat hij voor het schrijven een indeling reeds maakte van de loop en betekenis der te vertellen gebeurtenissen. In een vorig nummer van Bzzlletin deelde ik de struktuur van ‘De grauwe vogels’ mee.

Sluit de cirkel zich niet helemaal bij het lezen van de, eerst nu in deel acht gepubliceerde, posthume roman ‘De thuiskomst van een oude man’. Blijkens de aantekeningen van de schrijver was het onderwerp van het voorlaatste hoofdstuk ‘De Zwerver’; van het laatste ‘Amsterdam’.

Hierboven sprak ik al van de geluiden bij Van Schendel. Boeiend lijkt me de opmerking van Philo Bregstein hierover. Deze, bezig met de verfilming van 'De Waterman', vroeg zich af hoe scenes als het bombardement van Gorcum in beeld te brengen. Maar dan merkt hij op hoe Van Schendel eigenlijk zelf al een soort 'filmscript' geschreven had, waarbij de hele dramatische gebeurtenis vooral in klanken beschreven

wordt: vallend gruis, krakende balken etc. Op een ander geluid wees ons Menno ter Braak in zijn recensie, loflied eigenlijk, van 'Een Hollands drama'; het koor van de geburen dat als de koralen van een antieke tragedie de gang van het drama van commentaar voorziet. Dan is er nog een begeleidende stem; die van een figuur op een afstand die als gids of geweten optreedt. Vaak is het de tante van de hoofdpersoon - zo b.v. bij 'De Waterman', de 'Rijke man' en in de posthume roman.



Arthur van Schendel bij zijn ochtendgymnastiek / ill. Jan Toorop, ong. 1912-1914.

Deze figuur treedt meest op als een vast punt of rustpunt in het bewogen leven van de hoofdpersoon. Ze is wat men in de muziek noemt: het contrapunt.

Het meest geslaagde voorbeeld hiervan lijkt mij 'De Mensenhater' te zijn. Dat boek, dat Simon Vestdijk als het beste van Van Schendel beschouwde, is geheel geschreven vanuit het standpunt van de beschouwer op een afstand. Hetzelfde is geprobeerd in 'De zeven tuinen', waarin ook het verhaal wordt verteld in afstandelijke commentaren van de tuinlieden die spreken over hun gewas.

Naar aanleiding van deze roman 'De zeven tuinen' heeft Ter Braak gewezen op de 'vervagingstechniek' van Van Schendel. Het is wel waard om op te merken dat enkel door kleine aanwijzingen de lezer begrijpen kan hoeveel verzwegen wordt en schuil gaat. B.v. van de uitgebreide voorstudies van de schrijver zal men in de romans zelf nauwelijks een besef hebben.

Een vervagingsmiddel is ook om gedachten en gevoelgens niet direkt onder woorden te brengen, maar indirekt te laten blijken.

Met name de dood van iemand zal nooit direkt worden verteld. Die blijkt uit aanwijzingen. Van de vrouw van de waterman uit halfluide opmerkingen van buurvrouwen. Van kapitein Wilkes uit de zin 'De Johanna Maria werd op Kijkduin gezien met de vlag halfstok.'

Deze beheersing, dit inhouden van de gevoelens, verdient het eerder klassiek te heten dan, zoals te doen gebruikelijk, voortdurend maar weer als 'neo-romantisch' in de schoolboekjes en krantenrecensies geëtiketteerd te worden. Een merkwaardige vorm voor het ontwijken van het direkt uitspreken van menselijke gevoelens, is de analogie. Wat in het hart omgaat wordt te verstaan gegeven door een aanduiding van wat er in de natuur gebeurt. Als de waterman en zijn vrouw uiteen gaan, wordt dat niet gezegd, maar gewezen op het koude, grijze water van de Merwede.

Andere analogieën zijn de groei van planten en bomen in 'De zeven tuinen'; de aftakeling van het Fregatschip, de geschiedenis van het oude huis.

Over een aspect van deze vervagingstechniek is nog polemiek ontstaan. Prof. Stuiveling immers gaf als zijn mening te kennen dat dan ook plaats en tijd van het

verhaal in het vage bleven. Anderen wezen hem er, m.i. terecht, op dat voor een attente lezer voldoende aanwijzingen gegeven worden om nauwkeurig te weten waar en wanneer het verhaal speelt. Tenslotte wijs ik er nog op hoe Van Schendel vaak een belangrijke uitspraak laat vervagen door ze dubbelzinnig te formuleren. Bij de dood van de waterman b.v. laat het zinnetje 'En de hand liet los' in het ongewisse of dat noodgedwongen of opzettelijk is.

Over de zo vaak geroemde stijl van Van Schendel nog een enkele opmerking. Ter Braak wees op het kroniekmatige en meende de syntaxis als Latijns te mogen bestempelen.

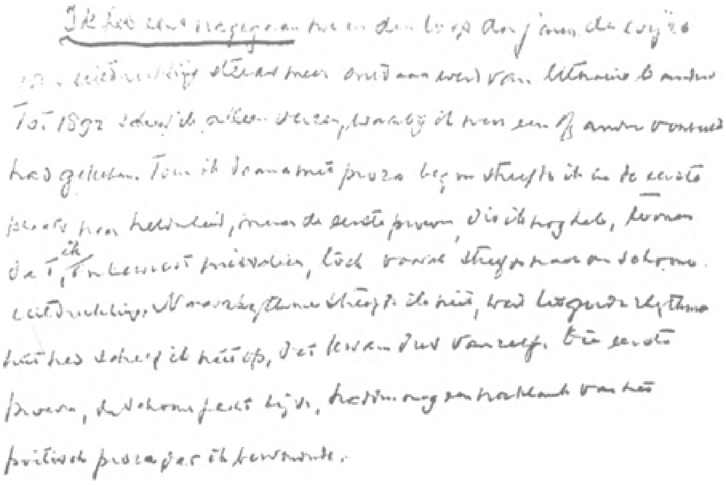
Een zin als 'het was die winter dat de koning stierf en de Amstel drie maanden besloten lag' lijkt inderdaad op een zin uit een oude kroniek, maar onderscheidt zich daarvan toch door wat diezelfde Ter Braak aanduidde als de vervaging: noch de naam des konings, noch het betreffende jaartal worden genoemd.

En de stijl Latijns? Maar Van Schendel kende die taal niet. En neem eens de proef op deze som en vertaal een paar zinnen in het Latijn en in het Engels. Met die taal had hij reeds vroeg een enge binding, schreef er zelfs een aantal proza- en poêzie stukken in.

Ook mag nog gewezen worden op andere vooroordelen. Bijvoorbeeld Van Schendel als anti- of apolitiek. Of als zonder enige humor. Elders trachtte ik dit al te weerleggen. Vreemd blijft het toch dat iemand door zijn vrienden om zijn humor geschat kan zijn, om later voor humorloos uitgekreten te worden. Scepticisme, ironie en humor ontstaan wel bij de afstand tussen werkelijkheid en droom. Die afstand was bij Van Schendel groot. Zijn humor ook. Nog een ander merkwaardig vooroordeel. De schrijver zou zich zelden of nooit over zichzelf uitgelaten hebben en kon dat ook niet want het was enkel een saai, arbeidzaam leven dat hij leidde.

De laatste helft van zo'n bewering toont verregaande onwetendheid omtrent des schrijvers

leven, met name van zijn jeugd en de periode tot zijn vertrek naar Italië in 1921.



Facsimilae van 'Aantekeningen uit 1941-1942'. De tekst werd afgedrukt in 'Verzameld Werk', deel 8, p. 579-580.

Maar ook de eerste helft van de bewering is onjuist. Hij schreef verscheidene autobiografische stukken: Fratilamur, Dromen, De Grammer School en de Herdenkingen. Ook is het zo men bekend is met een aantal bijzonderheden uit zijn leven niet moeilijk allerlei toespelingen daarop in zijn romans te vinden. Van Heerikhuizen lichtte er een aantal van toe. Ook schreef hij voor zijn kinderen prachtige jeugdherinneringen.

Ook de al te bekende indeling in perioden: de Italiaanse romans (geschreven in Holland) en de Hollandse romans (geschreven in Italië) en de latere periode, lijkt me geen gelukkige vondst.

Er is, als men alle werken in hun volgorde van ontstaan achter elkaar leest een duidelijke chronologische lijn: van de middeleeuwen en renaissance via de achttiende eeuw in het Hollandse negentiende en zelfs twintigste eeuw terecht komend. Tot slot zelfs eigentijdse en toekomstige boeken (Een zindelijke Wereld) opleverend.

Hopelijk kan het Verzameld Werk deze opbouw beter laten uitkomen en ons genezen van het schoolboekjes vooroordeel. Ook Van Schendel zelf heeft er vaker op gewezen hoe hij in het onderwerp van zijn boeken steeds dichter het heden ging naderen.

Mocht tenslotte de uitgave van het Verzameld Werk er ook toe leiden dat een aantal lezers merken dat naast de altijd maar weer herdrukte Zwervers en het Fregatschip nog andere, betere romans door Van Schendel geschreven zijn en dat er bovendien tientallen prachtige verhalen, vertellingen en sprookjes van zijn hand zijn; en dat het een sprookje is dat zijn latere periode een zwakkere zou zijn - met 'Het oude huis', 'Voorbijgaande schaduwen' en 'Een spel der natuur' -: dan zou de uitgave van het Verzameld Werk veel bereikt hebben.

Omgangspoezie in 10 lessen les 2
Geo Staad
Toelichtende waarschuwing tegen sinterklaasrijmen en omslachtige feestliederen.

Hebben we allemaal Les 1 vóór ons? Dan kijken we nu naar het versje aan het slot. Dat is namelijk omgangspoëzie.

Het richt zich tot iemand met bruikbare informatie - geen jammerklacht, huisbakken overpeinzing of voorzichuitgebabbel.

Verder heeft het een strikte, tevens handige vorm (waarover meer in Les 4).

Het is iets anders dan literaire poëzie en rijmelarij.

In deze les zullen we de rijmelarij afhandelen.

Het kenmerk daarvan is, dat men van rijm naar rijm (of wat daarop lijkt) voortzwoegt naar een vooralsnog onbekend punt, waar het gedicht mag ophouden.

Het rijmschema is doorgaans *aa bb cc* en zo verder. Als er ook een metrum in zit, zal dat waarschijnlijk de trochee zijn, en wel viervoetig.

Beste Henk, je bent vandaag
Jarig en dat zien wij graag
Daarom wil ik nu proberen
Jou op rijm te feliciteren
(of feel'citeren, wat net zo ongelukkig klinkt)
Want je wordt al (heus, 't is waar)
Precies eenentwintig jaar
En dat is een hele leeftijd
En voor jou een heuglijk feit
Daarom vieren wij dus feest
In van broederschap een geest

Dit is nog maar de aanhef, en we kunnen het complete dichtwerk op zeker 50 regels taxeren.

U ziet welk een omhaal van woorden besteed wordt aan slechts drie gegevens: de naam van de ontvanger, zijn leeftijd en de vreugde die zijn verjaardag teweegbrengt.

Dezelfde eindeloosheid treedt op in ondoordachte feestliederen.

Als u op een partijtje vier à vijf man met vellen papier ziet binnenkomen - direct te herkennen aan lacherigheid, vaak ook aan speciale hoedjes e.d. - moet u zorgen dat u uit het gezicht verdwijnt, meteen. Want er zal een feestlied worden voorgedragen op een bekende melodie met een refrein dat allen kunnen en dus moeten meezingen.

De maker, tamelijk vastzittend aan de structuur van *Daar bij die molen*, is begonnen met de regel *We zijn hier allen bij elkaar, en dat is reuzefijn*. Daarop rijmt *zijn*, dat is duidelijk, dus hij bedacht een regel die op *zijn* eindigde. Die moest logisch worden voortgezet in regel 3, en toen bleek hij in de volgende regel rekening te moeten houden met *mee*, vandaar dat regel 4 besluit met *tevree*.

U kunt zich voorstellen, hoe weinig kennisgeving het eerste couplet behelst.

In het tweede couplet begint dan de geschiedschrijving (Jan en Stien, gauw gezien, een paar, vijftig jaar). En zo kruipt het verder. De auteur is er nog wel in geslaagd om elk feit in één couplet af te ronden.

De carrière van Jan, het leven van Stien, de kinderen en hun wedervaren, de achtereenvolgende domicilies, de hobbies, ziektegevallen, belangrijke aankopen - alles wordt bezongen.

Zodat de menigte minstens twintig keer het refrein moet aanheffen: Het gouden bruidspaar, het gouden bruidspaar, het gouden bruidspaar is onze Stien en Jan. Het gouden bruidspaar, het gouden bruidspaar, het gouden bruidspaar, daar houden wij zo van.

We moeten ons nu eens ontworstelen aan die langdradigheid.

Vooral de hoofdpersonen worden er kotsmisselijk van. Het is eigenlijk terreur.

En terreur waarbij het slachtoffer dankbaar moet lachen, dat kun je alleen je vijanden aandoen.

[Nummer 60]

Donker, Meijsing en Koolhaas lezen voor
Wam de Moor

Op 6 en 8 november a.s. zullen in Den Haag en Amsterdam *Ian McEwan, A. Koolhaas, Doeschka Meijsing* en *Jan Donkers* voorlezen uit hun eigen werk en BZZTôH heeft mij gevraagd om af en toe de voorleesvellen te verwisselen. Dat is ook de reden waarom ik hier een paar notities opschrijf aangaande het werk van de drie Nederlanders in het gezelschap. Ik zou zelf geen andere kunnen bedenken. Koolhaas, Meijsing en Donkers zijn namelijk wel zeer verschillende figuren.

Jan Donkers

In november 1973 debuteerde Jan Donkers, toen 30 jaar, met een bundel waarin zeven niet zo erg zonnige vertelsels onder het hoofd *Opgeruimde verhalen* de wereld ingingen. Het omslag verklapte in zijn tijdsbeeld van gebruinde huismoedertjes met Prodent-lach anno 1960 dat de auteur zijn subjectieve werkelijkheid had verpakt in het gedrag van mensen van onze tijd. Een willekeurig citaat: ‘Het is verschrikkelijk druk op de weg, zoals gebruikelijk op zondag. Rijen glanzende auto's, met wit- of pastelkleurig geklede grote gezinnen erin, die ons in het voorbijrijden aangapen’ (p. 123).

Dat is maar de buitenkant. Daarbinnen zit het eigenlijke tijdsbeeld: een man die zijn tweede vrouw gaat voorstellen aan zijn ouders, terwijl die nog niet kunnen begrijpen dat hij gescheiden is en dat hij én zijn vrouw daar vrede mee hebben. (In: *Bordeause pap*).

Andere bewegende tijdsbeelden. Het wereldje van de public relations waarin de jonge Nederlandse auteur terecht komt wiens boek in de V.S. wordt gepresenteerd

en de wankele relatie die hij met zijn literair agente aanknoopt (In: *Walk do not run*). Keurige zakenman op weg naar huis, honderden kilometers reizend in zijn auto om zijn vrouw te verrassen, maar wie zal zeggen of die verrassing inderdaad aangenaam is (In: *De verrassing*).

Zulke en andere beelden schreef Donkers in een bestek van 8 jaar en misschien komt het door dit grote verschil in tijd dat de eerste bundel geen sterke eenheid vertoont. De tweede, *Ouders van nu* (1975), is in dat opzicht veel beter.

Het titelverhaal snijdt je door de ziel. Het behandelt de impasse waarin een man en een vrouw zijn geraakt omdat ze hun geestelijk en lichamelijk gehandicapte kind niet kunnen aanvaarden. Donkers toont deze ouders van nu zonder enige morele veroordeling in hun onvolwassenheid, hun onvermogen tot liefde, hun fixatie op het uiterlijk en hun eenzame verdriet. In eenzelfde gesprek wisselen de stemmingen van liefde en vervreemding hevig.

Wat geldt voor onze stemmingen, geldt ook voor het oordeel over onze daden, de tegen-

strijdigheden, de twijfels. In het eerste en kortste verhaal dat voornamelijk uit dialoog bestaat, zegt de *rede* van de moderne intellectueel dat zijn vrouw hem geen kwaad doet wanneer zij zich opmaakt om met haar vriend uit te gaan en meer dan dat. Maar zijn *hart* is verscheurd en zijn conversatie voor zij zich op weg begeeft, is navenant.

Donkers bezit ook het vermogen om een anekdote uit te bouwen tot een aangrijpende gebeurtenis. *Doktoren verdienen geen loon, maar een honorarium* uit de eerste bundel is zo'n verhaal. In de tweede bundel zijn het de anekdotes rond de verkoop van hasj en de manier waarop een man bij de organisatie van huisfeesten zijn gasten kiest, die tot Roald Dahl-achtige geschiedenissen leiden. *Over Neckheim*, het laatste, is misschien wel Donkers' best vertelde verhaal. De toon die hij aanslaat is beschouwend, rustig beschrijvend. De verteller, hoewel betrokken bij de gebeurtenissen neemt een superieure positie in.

Donkers heeft in zijn grote voorbeeld F. Scott Fitzgerald gezien hoe je als romanschrijver een tijdsbeeld kunt oproepen. Wat mij betreft kan hij zo'n grote roman schrijven over de zestiger jaren. Maar zijn binnenkort verschijnende boek is toch weer een verhalenbundel.

Doeschka Meijsing

Duidelijk anders is de ontwikkeling van het zusje van Joyce & Co, Doeschka Meijsing. Haar debuut *De hanen en andere verhalen* viel zo goed dat haar uitgever er nu, na drieëneenhalf jaar al een Salamanderpocket van heeft gemaakt, en intussen is zij verder gegaan met de publikatie van een kleine en een grote roman, *Robinson* (1976) en *De kat achterna* (eind 1977). De adem van de tijd is in haar werk veel minder hoorbaar dan in dat van Donkers, omdat zij in haar verhalen veel meer naar binnen trekt, de verbeelding en de herinnering van het individu in. Het zijn dus verhalen die net zo goed vijftig jaar geleden geschreven hadden kunnen zijn, al is het normenstelsel wel dat van nu natuurlijk.

Meijsing is een schrijfster die door te formuleren meer greep probeert te krijgen op haar eigen bestaan, maar dit betekent niet dat zij het als maar over zichzelf heeft, het betekent bijvoorbeeld in haar debuut dat, ofschoon haar hoofdfiguren onderling zeer verschillen in leeftijd of beroep, de zeven verhalen thematisch een eenheid vormen. In alle gevallen leeft de ik-figuur op afstand van het gebeuren dat beschreven wordt, van verhaal tot verhaal echter op een andere manier.

De vergankelijkheid, het vervluchtigen van de dingen, meer nog dan het wegvloeien van de relaties dat is in deze bundel Meijsings thematiek, die dan volledig wordt gemaakt met de troost van de verbeelding en de droom.

Die verbeelding heb je vooral nodig in het isolement waarin je als mens verkeert. Wie alleen is kan het beste denken, zo suggereert het mooiste verhaal, *Het denken cadeau*: ‘Dat we soms zelfs denken dat we een gemis hebben op te vullen dat er wie weet niet eens is? Denken in betrekkelijke eenzaamheid en comfort, denken aan iets, over iets, aan iemand, voor iemand, over iemand, dag in dag uit je zelf besodemieteren. Is het niet om razend te worden?’ (Blz. 56).

De verbeelding kan de vergankelijkheid niet aan. Dat bewijst nog eens een verhaal als *Temporis acti*, waarin de vertelster een poging onderneemt om een verliefdheid van jaren geleden nog eens over te doen. De ik-figuur poogt in haar vriendin van nu de stille geliefde van toen terug te vinden, maar vergeefs: ‘En ik zie haar rug en weet dat alles nutteloos is, dat er geen tijd bestaat die je terug kunt halen’, etc.

De *eenzelvigheid* die de hoofdfiguur van *Het denken cadeau* kenmerkt is in de twee romans veel sterker tot uitdrukking gekomen, zodat we hier waarschijnlijk wel op een wezenstrek van Doeschka Meijsing zelf stoten. Ik zeg dat aarzelend, omdat zij er zelf net als Nabokov niets voor voelt om met haar personages onder een noemer gebracht te worden. Maar als je, zoals ik, niet alleen geïnteresseerd bent in een literair werk maar ook in de ma(a)k(st)er ervan, ga je aan deze dingen niet voorbij.

Robinson is een puberteitsroman, *De kat*

achterna gaat over een wat langer durende ontwikkeling. Men heeft *Robinson* wel wat erg gestructureerd genoemd en de schrijfster zelf distancieert zich er ook een beetje van, maar ik vind het logisch dat van dit boek al enige herdrukken zijn gemaakt. Lezers herkennen in het lot van het beschouwelijke, eenzame meisje tussen enkele personages die van alles doen blijkbaar het een en ander. Als je volwassen wordt zijn er perioden waarin je ontzaglijk eenzaam bent, je raakt teleurgesteld in de mensen die je vertrouwde, je vader, je lerares, een vriendje. Robinson komt tenslotte in een vacuum terecht: de oude ordening van haar bestaan is verbroken en aan een nieuwe, persoonlijke rangschikking blijkt zij nog niet toe.

De kat achterna vraagt veel meer toelichting dan ik hier kan geven.[1] Wie beschikt over een flinke dosis emotionaliteit en wat verbeeldingskracht kan aan dit leven lijden. De vrouw die in deze roman vanuit een bepaalde gebeurtenis terug gaat naar haar jeugdjaren realiseert zich hoe vaak zij het slachtoffer is geweest van haar verbeelding en hoe ontzaglijk moeilijk het is om los te komen van de dingen die in je verleden zijn gebeurd.

De twee romans vertonen ook in de afronding overeenkomst. In beide maakt de hoofdfiguur zich los van het verleden, overigens zonder plannen te maken voor de toekomst. De lei is schoon. Men kan opnieuw beginnen.

A. Koolhaas

Zijn de werken van Donkers en Meijsing nog op een hand te tellen, een overzicht van wat A. Koolhaas sedert 1956 heeft geschreven wordt noodgedwongen erg schematisch[2]. In zijn werk is verhouding tot de realiteit zo problematisch dat de lezer gedwongen wordt tot stellingname: accepteer ik de manier waarop Koolhaas met zijn fantasie speelt of gaat de auteur daarin te ver? Een tikkeltje verwijderd van de doorsneelezer en meer voer voor beroepslezers is Koolhaas' praktijk van de verteltechniek, die weerstanden oproept.

Voor het eerste soort tegenstand is symptomatisch een artikel van Maarten 't Hart in de NRC over Koolhaas' laatst verschenen roman. De kern van 't Harts bezwaren ligt in de wijze waarop Koolhaas duidelijk realistische en duidelijk fantastische elementen pal naast elkaar gebruikt. Zo bedreigen fantasievogels het leven van een kind in de toren en klopt de hoofdfiguur de baby op de rug om hem een boertje te laten; die combinatie, zegt 't Hart, dat kan niet. Ik denk dat dit bezwaar dan ook moet gelden voor alle dierenverhalen waarmee Koolhaas zijn carrière begonnen is en die hem hebben geleerd zich in te leven in zijn zelfgeschapen personages, want ook daarin valt op hoe zeer verheven stemmingen en beschrijvingen samengaan met doodgewone taal en krasse uitspraken, vooral in de fonkelende dialogen. Wat hier voor de een een reden is om de staf over een schrijver te breken, maakt voor de andere lezer juist diens grote betekenis uit.

Van de beroepslezers heeft Jacques Kruithof kritiek op Koolhaas' discussiabele manier om de emoties van de verteller door zijn verhalen te strooien. Kruithof heeft

1 *Ik heb uitvoeriger over haar werk geschreven in: 'Meester en leerling', In de voetsporen van S. Vestdijk, kritieken, uitg. BZZTôH, 's-Gravenhage, blz. 133-150.*

2 *Zie daarvoor 'Koolhaas onder de mensen', profiel van een bovenmaats auteur, uitg. Athenaeum-Loeb Paperbacks, Amsterdam, oktober 1978.*

die kritiek in een doorwrocht boek, *Vertellen is menselijk*, uitgewerkt, maar gaat m.i. uit van een volstrekt conventionele opvatting over de rol van de verteller in een verhaal. Koolhaas' verdienste is juist dat hij dit verwachtingspatroon doorbreekt. Maar ik geef toe: dit te waarderen vraagt een ontvankelijke, open houding van de lezer.

In grote lijnen is Koolhaas' werk te verdelen in de dierenverhalen die hij tussen 1956 en 1971 regelmatig publiceerde en in tien boeken bundelde en de romans daarna geschreven waarin veeleer de mensen de toon aangeven. Op deze dierenverhalen is eigenlijk geen kritiek geweest, men bewondert algemeen het talent van de schrijver om zich in allerlei vee en onvee in te leven. Verhalen als *De trechter* en *Mijnheer Tip is de dikste mijnheer* halen alle bloemlezingen met gemak.

Toch is de grote belangstelling voor Koolhaas pas gekomen met zijn mensenromans. Weliswaar had hij er in 1963 (*Een pak slaag*) en 1969 (*Ten koste van een hagedis* en *De hond in het lege huis*) ook al geschreven, maar met *De nagel achter het behang*, later verfilmd als *Dokter Pulder zaait papavers*, is hij vanaf 1971 aan een reeks romans begonnen waarin de mens centraal staat en het (fantasie-)dier slechts hier en daar een rol speelt. Zijn eerste erkende hoogtepunt is de roman *Vanwege een tere huid*, uit 1973, een compositorisch meesterwerk met een heel sterke uitwerking van de relatie tussen een jongen en een meisje, die, hoewel zij absoluut materiaal zijn in de handen van een hevig geëmotioneerd verteller toch een de lezer ontroerend bestaan leiden.

Het thema van de ondeelbaarheid van alle leven dat deze schrijver bezighoudt gaf hij ook rijk gestalte in het bijzonder gave *De geluiden van de eerste dag* (1975). Een nieuwer thema hierbij gevoegd is dat van de wedergeboorte, ontwikkeld in *Een punaise in de voet* (1974), voortgezet in *Tot waar zal ik je brengen?* (1976), *De laatste goendroen* (1977) en *Een kind in de toren* (1978). Ook *in Nieuwe maan*, zijn nieuwste roman die in december verschijnt, is dit thema van de wedergeboorte dominant. Sterker dan ooit zijn in deze roman Koolhaas' personages - hier een man en een vrouw - een-

zelvige figuren, op zoek naar oervormen van het bestaan.

Koolhaas barst van de emoties, hij is niet zomaar een verteller, *een epicus* die het over anderen heeft, maar *een lyricus*, die zijn eigen nauwelijks bedwongen emotionaliteit koortsachtig schrijvend in telkens nieuwe, originele werelden-in-woorden kwijtraakt.

Ik hoop hiermee duidelijk te hebben gemaakt dat deze drie schrijvers onderling zeer veel verschillen. Ik heb ze besproken in een volgorde die laat zien dat de schrijver zeer realistisch uit kan gaan van de actualiteit, zoals Donkers doet, maar ook veel kan doen met zijn fantasie, als Koolhaas. Doeschka Meijsing, zoveel bezig met het thema van verbeelding en werkelijkheid, zit daar juist tussenin.

Het isolement van de fascinatie
Daan Cartens

In het verhaal *Temporis acti* (uit *De Hanen*) zegt de ik-figuur: 'Tijd is dus interpretatie'. De hoofdpersonen in het werk van de schrijfster Doeschka Meijsing zijn voortdurend bezig met dat interpreteren, in *De kat achterna* vooral vanuit het verleden; de hoofdpersoon in *Robinson* is nog te jong om al een eigen verleden te hebben en probeert een greep te krijgen op de realiteit om uiteindelijk geheel geïsoleerd te raken. Doeschka Meijsing debuteerde in 1974 met de verhalenbundel *De Hanen*, de roman *Robinson* verscheen in 1976, *De kat achterna* een jaar later. Een paar verhalen die nog niet zijn gebundeld, zijn verschenen in *De Revisor*. Na een aantal jaren moderne letterkunde te hebben gedoceerd aan het Instituut voor Neerlandistiek van de Universiteit van Amsterdam, is zij nu redactrice literatuur van *Vrij Nederland*.

De kat achterna is een lijvige roman van 212 pagina's. Over het verschil tussen een verhaal en een roman heeft Doeschka Meijsing in een interview met Tom van Deel *(De Revisor* III/3) opgemerkt:

> Het thema is de hele roman en je moet weten hoe die van begin naar eind verloopt en welke stadia daar tussen moeten, zonder spanning te verliezen. Je moet ook weten waar je welke motieven hanteert, wat bij een verhaal niet nodig is. Bij een verhaal begin je met een motief van hanen en dat vult zich in zo'n klein kader vanzelf in. Je kunt het bij voorbeeld terug laten komen in een windhaan op een kerktoren. Mijn pennige penpen gaat rustig door. In een roman kun je dat niet zo los hanteren, je moet motieven pregnanter maken, meer spreiden, of vaker terug laten komen: je bouwt veel meer.

Het imponerende bouwwerk van Meijsing bestaat uit drie delen, het eerste bevat tien getitelde hoofdstukken, het getitelde tweede deel bevat drie getitelde hoofdstukken met een verhaal aan ieder ervan toegevoegd en het derde, weer titelloze deel bestaat uit acht hoofdstukken die geen titels hebben gekregen. De indruk als zou *De kat achterna* een onoverzichtelijk boek zijn is onjuist, het is juist een heel helder geconstrueerde roman, alleen heeft Doeschka Meijsing de strakke opbouw van *Robinson* verlaten om zich nu op een breder terrein van meer vrijheden te kunnen bedienen. De dertig-jarige vrouw die het verhaal vertelt en het hele boek naamloos blijft, is na een verblijf van een jaar teruggekeerd uit Canada in Amsterdam waar net een hittegolf heerst. Ze had voor haar vertrek naar Canada gewerkt als contactvrouw van de Stichting Goed Speelgoed en in die functie een Canadese Indiaan ontmoet met wie ze mee was gegaan. Dáár bleek hij niet aan het beeld dat zij van hem gevormd had te voldoen en de vrouw besloot daarop terug te keren naar Nederland. Het ironische wil dat ze voor haar vertrek een eerste deeltje had geschreven van *De wetten der Verbeelding*. Na deze ervaring kan de vrouw er slechts met schamperheid aan terugdenken: 'Ik had een Indianendroom verwoest, terwijl ik gepretendeerd had deel I van *De Wetten der Verbeelding* geschreven te hebben. Driemaal hoera voor de naïviteit' (p. 16). Het thema van verbeelding en realiteit is daarmee gepresenteerd. Het eerste hoofdstuk in het heden wordt na een ontmoeting bij een tramhalte met

een vroegere vriendin, Eefje, gevolgd door negen hoofdstukken met herinneringen in de verleden tijd met uitzondering van het middelste, het zesde hoofdstuk dat in de tegenwoordige tijd staat.

Een verklaring zou kunnen zijn dat in de overige acht hoofdstukken min of meer afgeronde gebeurtenissen worden verteld (de danslessen, het toneelstuk, de ontmoeting met de familieleden van Eefje, de vriendschappen, de verwijdering), terwijl het in *Flarden van Eefje* om korte momentopnamen gaat, die worden aangekondigd met zinnen als 'of het is voorjaar' (p. 59), 'Of het is herfst' (p. 60), 'De zomer is het volst' (p. 61). Voordat er andere herinneringen volgen constateert de vrouw dat

zij zich nog veel herinnert, dat ze de entourage uit haar jeugd nog voor zich ziet, maar dat ze er zelf uit lijkt te zijn verdwenen:

> En verder is er niemand, en is er een leeg verleden dat vol met beelden zit, waar geen ik een deel aan heeft. Kan dat zomaar? Bestaat dat zomaar? Moet er niet ergens nog een poging gedaan worden om terug te vinden wat verloren lijkt? Ik wil niet weg uit mijn verleden, ik wil aanwezig zijn, vriendelijk, warm, zonder angst. (p. 63).

De relatie tussen de ik en Eefje is er één van wederzijdse naijver: Eefje zit een klas hoger en blijkt een overwicht over haar medeleerlingen te hebben, ze is een uitstekende balletleerlinge en ze stelt zich zeer onafhankelijk op ten opzichte van haar familieleden. Als de 'ik' Eefje valselijk heeft beschuldigd van het stelen van haar balletschoenen doet zij dat af met 'Oh dat, toen je in de eerste zat' en 'toen jij over die balletschoenen begon kon het me plotseling allemaal niet meer schelen. Het leek me zo dwaas' (p. 49). Het is deze onaantastbare houding die de ik-figuur prikkelt tot het liegen over haar, om zó macht te kunnen uitoefenen. Daarom beschuldigt ze Eefje van het stelen van haar balletschoenen en stelt ze het aan haar moeder zo voor, alsof Eefje op haar vriend Han verliefd is geworden. Zelfs tegenover de moeder van Eefje herhaalt ze die leugen: 'Ze wilde mijn vriend afpakken en toen heb ik haar links laten liggen'. De achtergrond van deze handelingen is eerder fascinatie voor, dan jaloers zijn op Eefje. Doeschka Meijsing heeft er in een gesprek met Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper (opgenomen in *Het nieuwe proza*, Athenaeum / Loeb paperbacks, 1978) over gezegd:

> Fascinatie moet je geheim houden, daarom wordt er over Eefje gelogen dat ze de balletschoenen van de 'ik' gestolen zou hebben. Tegelijkertijd wordt ze door de 'ik' beschermd zodat die voor zichzelf een eigendom creëert: Eefje. Daar kan ze over beschikken door leugens over haar te vertellen en die vervolgens weer tegen te spreken, om haar te beschermen.

Dit thema komt in ander werk van Doeschka Meijsing ook aan de orde. Het nog niet gebundelde verhaal *Het meisje met de vogelhoed* begint met de zin 'Dit is de lente en ik ben de enige die het geheim kent'. De politiebeambte in *De zaak Judith Reiss* arresteert de 'verdachte' niet 'want tenslotte is mijn dromen en herkennen van Judith Reiss de laatste emotie die ik nog heb. En ik zal pas heel langzaam ertoe overgaan deze laatste droom te verwijderen, door de man te vernietigen die mijn vijand is, mijn meerdere, mijn vriend tenslotte, ja mijn vriend met wie ik een jeugddroom gedeeld heb'. Tenslotte is het zeventienjarige meisje in *Robinson* uitermate gefascineerd door Johanna Freida, een lerares Duits, die vergeleken wordt met een schip 'de Johanna Freida, een snelle klipper met nog onontdekte geheimen aan boord' (p. 51) en die niet uit de gedachten van het meisje wijkt:

> Eén gezicht bleef over uit de strijd, helder en niet te ontwijken voor Robinsons zeer verwarde gedachten. Ze probeerde aan iets anders te denken, maar kwam steeds weer terug op dat ene gezicht in haar voorstelling, en hoe krampachtiger ze aan andere dingen dacht, des te

> duidelijker werden de omtrekken van dat gezicht, des te meer muziek leek eromheen te zweven, muziek die syncopisch begeleid werd door het bonken van haar hart, waar de bijlslagen in het hout maar een zwakke echo van vormden. (p. 63).

Ik citeer dit fragment uit *Robinson* met opzet zo uitvoerig omdat het exact de gevolgen van het gefascineerd-zijn-door aangeeft: kwetsbaarheid en isolement. Vandaar dat de ik-figuur in *De kat achterna* naamloos blijft: ze weet niet wie ze is, ze weet überhaupt niet of ze wel bestaat.

Wanneer Kees, de broer van Eefje zwaar gewond na een auto-ongeluk in het ziekenhuis ligt, merkt de ik-figuur hoe verliefd ze is op de vriend van Kees, Menno van der Pol, die evenals zij vaak te gast is in het apothekershuis van Eefjes ouders. Pas op dat moment ziet ze haar bestaan bevestigd, al vindt ze het ongepast om zo'n gedachte te koesteren tijdens een desolaat moment:

> Daar lag Kees de Bijl in het donker te roepen van angst en hier hield ik me bezig met hoe er naar mij gekeken was, alsof mijn bestaan het enige was wat er toe deed. De hele dag had de wereld aan mijn voeten gelegen, en nu voelde ik een niet te temmen verlangen dat er nog eens zo verbaasd naar me gekeken werd. (p. 67).

Behalve de gebeurtenissen worden er in het eerste deel een aantal ruimtes beschreven: de tuin van het ouderlijk huis, de straat met de kerk en de school, de huis- en de kinderkamer. Dat 'remt' het tempo van het boek. Het heeft er veel van weg dat Doeschka Meijsing het bouwwerk heeft willen opvullen met versieringen, of zoals ze dat zelf uitdrukte: 'in een roman moet je je informatie uitstellen'. Dat werkt in *De kat achterna* heel goed vanwege haar manier van schrijven, die behalve beeldend ook suggerend is. In die zin is *De kat achterna* een verdieping van het proces dat met *Robinson* begon: niet meer, zoals in de verhalen een thema met een beginzin (die overigens uitermate belangrijk zijn voor de toonzetting

van het verhaal: 'Hanen zijn merkwaardige dieren. Zij missen de gemoedsrust van kippen', 'Jan beweert dat ik graag de baas ben en dat dat onbetwist de reden is van mijn vriendschap met Elsa', 'Aan mijn hoeden meet ik mijn succes', 'De verwarring die er bij ons heerst is vervelend', - beginzinnen van *De hanen en andere verhalen*), maar een thema dat door motieven wordt ondersteund. In de roman *Robinson* zijn dat - en we zijn daarvan op de hoogte omdat de auteur de constructie van het boek uiteengezet heeft tegenover Tom van Deel - hitte, water, ijs, vuur. De bouw van *Robinson* is cyclisch: aan het begin van het schooljaar is de hitte plezierig, ontspannend, aan het einde drukkend. In *De kat achterna* door de lengte en de opbouw van het boek wat meer verhuld, waardoor niet het coherente dat ook *Robinson* al zo kenmerkte verloren gaat, maar wel het idee dat een boek de invulling is van een vooraf bedachte constructie. *De kat achterna* beantwoordt aan het criterium dat Doeschka Meijsing zichzelf voorhield in het gesprek met Tom van Deel:

> Terwijl ik als schrijver geneigd ben heel snel over de dingen heen te gaan, omdat ik denk dat ik mijn lezers verveel met hoe mensen naar een deur lopen. Toch, hoe iemand naar een deur loopt, mits met spitse pen beschreven, kan erg veelzeggend zijn. Het gaat mij erom dát métier in de vingers te krijgen, dat iemand die in mijn boek naar de deur loopt niet alleen maar een beschrijving is van iemand die naar de deur loopt, maar dat het ook veelzeggend is, iets van zijn karakter zegt, iets van de spanning in de roman vasthoudt. Dat is wat ik romanschrijven noem.

Het tweede deel van *De kat achterna* is getiteld *Wit*. Het vormt de schakel tussen de herinneringen uit het verleden in het eerste deel en de gebeurtenissen in het heden in deel drie. Op interpretatief niveau is het tweede deel het belangrijkste. *Wit* wijst allereerst descriptief naar de wereld van het ziekenhuis waar de vrouw terechtgekomen is na een ongeluk. Behalve een paar andere breuken heeft ze een schedelbasisfractuur en is ze haar reukvermogen en haar herinnering kwijt. De wereld is dus ook in figuurlijke zin blanco. De zinnen zijn bijbels, plechtstatig:

> Ze tonen me de hele witte wereld, waar al het andere één is in heerlijkheid. Ik geef mij over aan de genade van allerlei handen die niet aan mensen schijnen vast te zitten, maar aan bovenaardse wezens die het goede met mij voor hebben. (p. 102).
> Dit is de cello die klaagt over mij, dit is het genadeloze mededogen dat mij betreft, maar waar geen echo van terug te vinden is, in geen enkele hoek. (p. 115).

Het tweede deel is een verduidelijking van de thematiek, een precisering die wordt geuit tegenover respectievelijk de moeder, de vader en de uitgever die haar bezoeken. In het verhaal dat ze haar moeder vertelt, verwijt ze haar door het opsteken van kaarsen en bidden het bestaan te verlengen, slechts ten voordele van de moeder, want zo blijft háár verdriet bespaard. 'Alsof het oneindige heelal niet bestaat zonder mij. Alsof ik me niet allang teruggetrokken had uit alle ruimtes en mezelf daarom nergens meer terug kon vinden' (p. 107). Deze toestand is te vergelijken met die, nadat ze heeft gezien hoe een joodse jongen een zwart katje vermoordde; de ik-figuur werd

bestraft omdat ze te laat thuis was gekomen, de aandacht was er voor haar broer die bij een spoorwegovergang zijn pink had verloren. De ik-figuur blijft de hele avond onder de trap zitten 'tot er geen ruimte meer was waarin ik volume innam'. (p. 113). In het verhaal dat de ik haar vader vertelt, maakt ze duidelijk dat de illusie ook realiteitswaarde bezit, dat de werkelijkheid die je zelf schept ook bestaat. In feite is dit de verklaring, of de verdediging voor het schrijverschap. Schrijvers creëren werelden die in de realiteit niet bestaan, maar die wel de waarde krijgen van realiteit door verhalend en construerend vermogen. Heel knap verbindt Doeschka Meijsing het patroon van het vloerkleed, de illusie van een stad, een huis, een tuin met het beroep van de vader. Het verhaal besluit met:

> Soms noem ik je 'vader'. Degene met wie ik de gevangenschap deel in wat jij gebouwd hebt Als je gezicht in late uren er wel eens vervallen wil uitzien, terwijl je een laatste North State opsteekt, dan weet ik dat je in oude boeken zoekt naar mogelijkheden voor onze vlucht Maar je ogen zijn te oud om de letters te ontcijferen, de sigaret in je vingers wil tegen het nachtelijk uur nog wel eens trillen Ik wacht tot je gevonden hebt wat jou en mij verbindt (p. 124-125).

Gaat het in het verhaal voor de moeder om de negatie van het bestaan, in dat voor de vader om de bevestiging, in het derde verhaal, over de uitvinder Eduard H gaat het om de beheersing van het bestaan Eduard zoekt iets 'dat verklaart, veroorzaakt, bijeenhoudt en verdraait' (P. 136), zijn uitvinding zou alles been omvatten: 'En alles, alles was erin te zien, wat ooit gebeurd was, wat ooit zou plaatsvinden, niet alleen in zijn leven' (p 137).

Aan het begin van het eerste en het derde deel is er iets ingrijpends gebeurd: in het eerste geval heeft de vrouw een verloren jaar in Canada ach-

ter de rug, in het tweede een periode in het ziekenhuis. In deel één is het de toevallige ontmoeting met Eefje die de aanleiding vormt voor het bovenkomen van herinneringen, in het derde deel, dat een chronologisch verloop kent, is dat Menno van der Pol. 'Als je zo naar olifanten blijft kijken en niet naar mij weet je dan wie ik ben' vraagt hij haar, of anders gezegd: als je je eigen gedrag in je herinneringen blijft analyseren, kom je niet meer aan iets anders toe, de olifant is hier het beeld voor het geheugen Dat sluit uitstekend aan bij het verlies van het reukvermogen van de ik-figuur, want als de reuk - en vooral sinds Proust geldt dat als een ongeschreven wet - de katalysator van de herinnering is, dan is men bij het verlies van dat vermogen gedoemd zich tot de realiteit, tot het heden te wenden: de ik-figuur besluit zich te gaan toeleggen op het kijken (p 146). De vrouw gaat een relatie aan met Menno. Hij is het nu die haar gedrag in het verleden ontleed en zij kan er slechts gefascineerd naar kijken:

'Vroeger was je ontzettend zeker van je zelf. Je hebt een keer, toen Kees en ik zaten te schaken, het bord omgegooid omdat je wilde dat we ons met jou bezighielden' (p. 164) 'En je was verliefd op mij' (p. 165). Dit had ze zelf nooit beseft, ze had een wereld geconstrueerd door haar verbeelding en werd gefascineerd door mensen (Eefje) die wél bewust waren van zichzelf en uitgaan van de bestaande en niet van de verbeelde realiteit. Symbolisch voor deze houding is mevrouw Schoenmakers in het derde deel, een vrouw die met haar in de Duitse afdeling van de universiteitsbibliotheek werkt en die de vertegenwoordigster is van het materialisme en het idealisme verwerpt.

> Als men zo denkt als jij, dan bestaan alle mensen slechts als één mens, die we niet te zien krijgen omdat hij niet bestaat zoals wij. Mooie boel zou dat worden als we zo gingen denken. Ik zeg: verwarring en gouden kalveren, daar leidt dat toe. (p. 186).

De ik-figuur zoekt aan het eind van het boek de moeder van Eefje op en hoort dat in de tijd die zij zich herinnerde Menno van der Pol. op wie zij verliefd was een zelfde gevoel koesterde voor Eefje. Ze zoekt dan Eefje op die maar weinig is geslaagd als balletdanseres. Wat zichtbaar is geworden is de realiteit sec, de eigen hartslag ('plom, plom' p. 212) waarmee het boek wordt afgesloten. Het isolement van de fascinatie is daarmee doorbroken, ze hoeft niet meer op te kijken tegen onafhankelijke wezens als Eefje, omdat ze zélf onafhankelijk is geworden, zelfs zó dat ze zelf kan beslissen of ze haar relatie met Menno wil voortzetten of niet, al wordt het antwoord op die vraag open gelaten. Doeschka Meijsing ziet ook die situatie nog als geïsoleerd. Tegen Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper zei ze:

> Ik vind het een vrij absoluut isolement, hoewel het misschien minder ernstig lijkt. Want een vrouw die een kop koffie kan gaan zetten, of een borrel inschenken, of naar een balletuitvoering kan gaan, dat is toch een mooi onafhankelijk mens. Zou je zo zeggen.

Er zijn voor de verklaring van de enigszins merkwaardige titel twee plausibele en een groot aantal andere, de hoofdverklaringen versterkende interpretaties mogelijk.

Het probleem is dat het boek niet naar de titel is toegeschreven, de auteur hanteerde als werktitel *Canada* en pas later is *De kat achterna* ontstaan. Iedere verklaring is daarmee een verklaring en het blijft een kwestie van accenten wat het meest belangrijke is. In het eerste deel verlaat de ik-figuur het leslokaal waar ballet gegeven wordt. Ze gaat achter een Siamees aan en komt zo in een kamer waar ze de lerares en de kinderen onbespied kan gadeslaan. Pas als iets ontbreekt, bestaat het: wanneer ze niet meer aan het ballet hoeft deel te nemen voelt ze zich opgelucht, ‘ik had een afscheid nodig om te kunnen lief hebben’ schrijft ze na het jaar Canada. Isolement voedt de verbeelding. In het verhaal dat aan de moeder wordt verteld in het tweede deel doodt een joodse jongen een zwarte kat. De ik-figuur is na de oorlog geboren, kent de vernietiging alleen uit de overblijfselen die voor haar ook tot het speelterrein behoren en merkt dan dat door één handeling iets wat bestaat vernietigd kan worden. Het gaat de schrijfster blijkens het interview in *Het nieuwe proza* dan om de situatie van het vanzelfsprekende van het overleven, maar symbolisch opgevat is, denk ik, de vernietigingsdaad toepasbaar op het lot van de mensheid, of dé mens. Gezien de totale roman prefereer ik zelf de eerste interpretatie, omdat deze veelomvattender en karakteristieker is voor het boek *De kat achterna* dan de tweede.

Er verschijnen momenteel in onze literatuur een aantal boeken die belangrijk zijn. Ook na herlezing - *De kat achterna* verscheen een jaar geleden - vind ik dat voor deze roman in het bijzonder gelden. Dat Doeschka Meijsing het vakwerk beheerste was na *Robinson* al bekend, dat zij in staat is een bepaald thema, een drijvende kracht in een roman te verwerken die een zekere vorm van algemeenheid bevat, die zoveel romans die vervallen in een samenhangende alwetendheid missen, blijkt na *De kat achterna*. Wie zo'n variëteit aan stijlvormen op beheerste wijze in één roman kan samenbrengen is behalve een ‘bouwer’ ook een goed stilist en dat is bij Doeschka Meijsing zeker het geval.

De doedelzakspeler
Doeschka Meijsing

Doeschka Meijsing / foto: Steye Raviez.

Men zegt dat in vervlogen jaren Italiaanse doedelzakspelers trokken over de stoffige wegen bij Heerlen, Schaersbergen en Waubach. Toen woedde de Frans-Duitse oorlog. Het was alles wat Nederland van die oorlog meemaakte, een jankend geluid op de hei bij de Heksenberg,

tegen de zuidelijkste grenzen. Op warme zomeravonden moet die haveloze troep voorbij gekomen zijn, Italianen uit het verre Zuiden, vrolijke armoedzaaiers met wanhopige muziek, in het niet verdwijnend als de avond viel.

De meester op de lagere school vertelde ons dat verhaal. Op die manier vergaten wij nooit meer de Frans-Duitse oorlog. Op die manier voelden we ook hoe warm het was bij ons in het Zuiden, hoe geheimzinnig maar warm. In onze ogen was de meester stokoud. Gesinus en ik kenden veel van die oude mannen uit het dorp, die lastig waren omdat ze over vroeger wilden vertellen en de boel maar ophielden. Wilde je buiten gaan voetballen, dan begonnen ze opnieuw met hetzelfde verhaal, eindeloos inhakend op wat er in hun oude kop opkwam. En toch bleven die dingen ons bij. Toch staken we er iets van op.

Gesinus en ik waren onafscheidelijk. We zaten op school naast elkaar, we brachten onze vrije tijd samen door en hielden van dezelfde dingen. Waar Gesinus was was Anselm, waar Anselm was kon men Gesinus verwachten, wist men bij ons. Alleen 's morgens in alle vroegte om zes uur kon men mij door de lege straten horen klapperen op mijn klompen om de vroegmis te gaan dienen. Dat was het enige dat ik niet met hem deed. Tijdens het Confiteor boog ik mij dieper dan enig ander misdienaar naar de grond om te bidden voor de bekering van Gesinus. Gesinus en zijn ouders kwamen namelijk niet bij ons vandaan. Ze kwamen ook niet uit Brabant, want dan zouden ze in ons dorp geen leven hebben gehad. Nee, merkwaardig genoeg stamden ze uit het hoge Noorden, uit een plaatsje Zoutkamp dat zelfs aan de zee grensde, dat dus zo ver weg lag dat wij er niets meer mee te maken konden hebben. Waarom zijn ouders hierheen getrokken waren kon niemand bedenken. Waarschijnlijk gevlucht voor de zee. Het waren bange en sombere mensen die een geisoleerd bestaan tussen ons leidden. Maar Gesinus deed dat niet. Al op de eerste dag dat wij elkaar in het vizier kregen, was onze vriendschap voor het leven beklonken. En omdat ze mij, Anselm, graag mochten en liefhadden, werd ook Gesinus liefgehad. Ik werd gefascineerd door die magere, veel te lange jongen met zijn donkere haar en schuin wegkijkende ogen. Op school kon hij niet zo goed mee als ik. Maar dankzij onze gezamenlijke inspanningen hield hij mij lange tijd bij.

Toen de meester dat verhaal vertelde merkte ik dat Gesinus meer dan anders onder de indruk was. Maar na school wilde hij niets zeggen. Maanden later werd ik aan dat verhaal weer herinnerd toen hij mij op een woensdagmiddag meenam naar een plaats op de hei. Hij droeg een geheimzinnig koffertje bij zich, steels, alsof hij op zijn hoede was. Toen we verdekt opgesteld tegen een zandhellinkje zaten opende hij het. Wat ik zag liggen was een geruite rok en een stel tafelpoten, maar voor Gesinus zagen de dingen er anders uit. Hij draaide wat en schroefde wat, hij blies wat en toen ik de eerste klanken over de hei hoorde rollen begreep ik dat dat nou een doedelzak was. Hij speelde een wijsje dat nu nog vaak door mijn hoofd speelt. Zijn anders zo schichtige ogen schitterden opgewonden. Van die dag af speelde hij iedere woensdagmiddag en ik lag naast hem op de warme geurige grond en hoorde de klanken slaan over de hei. Dat is het ene beeld dat ik nooit vergeten kan. Dat andere beeld is erger, maar ook van veel recenter datum.

Nooit heeft hij me verteld waar hij de doedelzak vandaan had. De enige plaats waar hij ooit speelde was de hei, en elke keer opnieuw vroeg hij mij het toch geheim te houden.

Al gauw na de eerste woensdagmiddag dat ik hem spelen hoorde, kreeg zijn vader een beroerte. Toen hij gestorven was gingen Gesinus' schoolprestaties zienderogen achteruit. Hij bleef nog drie jaar bij ons wonen. In die tijd ging ik naar de H.B.S. in de stad. Hij bezocht een naburige ambachtschool. Onze vriendschap verminderde in frequentie, maar niet in hevigheid. Op woensdagmiddag vergezelde ik hem naar de hei waar hij oude Italianen tevoorschijn toverde met zijn muziek. Ik lag met mijn handen achter mijn hoofd gevouwen en staarde naar de blauwe lucht waar witte wolken langs dreven. Nadat hij drie jaar op de ambachtschool doorgeworsteld had, pakte zijn moeder de boel in en verdween terug naar het Noorden. Mét Gesinus. In de auto van Govert Janssen werden ze naar de trein in de stad gebracht. Ik haastte me na de lessen naar het station en schudde Gesinus de hand voordat hij instapte. Hij zat onwennig in zijn zondagse pak gesnoerd. We namen afscheid als mannen. De trein zette zich in beweging naar het Noorden, dat naar mijn mening niets met Gesinus te maken had.

Hem miste ik wel een beetje. Natuurlijk. Ik ging nog wel op mijn eentje naar de hei, maar de aardigheid was er af. Ik kreeg nieuwe vrienden die beter bij mij pasten en met wie ik sprak over de meest uiteenlopende en zwaarwichtige onderwerpen. Wij praatten het heelal in mekaar, maar er was niemand bij die de doedelzak speelde.

Zo verlies je je jeugdvriend uit het oog. Ernstig is dat niet. Dood ga je er niet aan. Maar in mijn geval is de tijd niet dromerig verdergegaan. In mijn geval was het lot niet tevreden met dit geringe verdriet.

Lang ben ik Gesinus uit het oog verloren, maar een paar jaar geleden hoorde ik weer van hem op die vreemde manier, die te maken scheen te hebben met alles wat hij deed. Op een ochtend lag er op mijn mat een briefkaart met de uitnodiging naar Sauwerd te komen. Ik kende niemand in Sauwerd, ik wist niet eens waar

Sauwerd lag. Maar aan de andere kant stond zijn naam: Gesinus. Simpel. Weekenden ben ik meestal thuis. Er is veel voor nodig om mij bij vrienden te laten logeren. Maar aan deze getypte oproep moest ik wel gevolg geven. Ik reisde naar Sauwerd en trof een volwassen Gesinus aan, in het bezit van een Ford Taunus, een doorzonwoning en een stevige noordelijke vrouw. En een zoontje. Een jongetje van een jaar of negen, zó precies zijn vader vroeger dat het me niets verbaasd zou hebben als gebleken was dat ikzelf in korte broek in Sauwerd had aangebeld. Maar zo lagen de zaken niet. Ik was een volwassen man, vrijgezel in Utrecht, waar ik belangrijk werk deed als stadsarchivaris. Ik had weinig te zoeken bij deze vriend uit mijn jeugd die hier in Sauwerd koffie dronk uit een gebarsten kopje en daarbij slurpte. Hij was braaf, hij was oppassend, hij sliep tegen de wereld aan. We hadden elkaar niets te bieden. Toch bleef ik daar meerdere keren terugkomen. Niet dat ik op beter hoopte of mijn tijd niet beter kon besteden. Neen. Het was omdat ik er langzaam maar zeker verslaafd aan raakte samen met Gesinus op zondagmiddag naar het sportnieuws te kijken of samen zwijgend na het eten wat te roken. Het leek wel of ik niet van hem af kon komen. Het leek een vriendschap die in loyaliteit zijn weerga niet vond. Begin augustus nodigde hij mij uit voor een tocht over de wadden. Hij had al vaker wadgelopen en beweerde dat het een ervaring was die je niet mocht missen in je leven. Zo één, twee keer in het jaar verloste het hem van de dagelijkse gang naar zijn werk en vice versa. Hij schatte mijn uithoudingsvermogen groot genoeg. Twee weken lang zei hij nee tegen zijn zoon die bij zijn stoelleuning bleef zeuren of hij mee mocht. Het derde weekend zwichtte Gesinus. We gingen gedrieën. Het is aan deze tocht dat ik herinneringen bewaar die mij tot het eind toe bij zullen blijven. Op het wad werd het me duidelijk dat men niet ongestraft een jeugdvriend heeft.

Het weer was grijs die dag. Er hing een egaal wolkendek dat geen zon doorliet. Het regende noch waaide. Het was de eerste keer dat ik het Wad zag, maar op dat moment maakte het niet veel indruk op me. Ten noorden van Hornhuizen liepen we van de dijk tot de met prikken bebakende geul over het Lutjewad. Daar was het dat we begonnen te baggeren, dat we strompelend onze voeten uit zuigend slik moesten trekken, dat we veerkrachtig over drooggewaaide platen liepen, door zoute geulen banjerden. Gesinus had de tocht vaker gemaakt. Ik vertrouwde me aan hem toe. Het merendeel van de tijd zwegen we. Zo nu en dan wees Gesinus naar een plaat die hij van naam kende of hij wees naar eigenaardig versneden prielen. Hij hield zijn zoon bij de hand. Die stapte dapper mee en keek zijn ogen uit. Hij was lang voor zijn leeftijd en minder schichtig dan Gesinus vroeger was. Ik bewonderde zijn uithoudingsvermogen. Toch zouden we Schiermonnikoog niet halen.

We waadden tot onze knieën in het water toen Gesinus langzamer begon te lopen. Hij keek naar zijn knieën en mompelde in zichzelf. Ik dacht nog dat hij zeedieren zag in het water. Maar toen bleef hij stilstaan en keek om zich heen. Het was een duizelingwekkend moment in de eeuwigheid dat mijn hersenen begrepen dat het mis was, dat geen zinnig mens zonder gids het wad op moest gaan. Zijn zoon keek vol vertrouwen naar Gesinus op toen die tenslotte zei dat het water op deze plaats niet zo hoog kon staan als het geval was. We stonden stil. Gesinus keek drie volle minuten om zich heen. We zouden wachten en dan terugkeren. We stonden op een zeer hoog punt - Gaan we dan niet naar Schiermonnikoog? vroeg zijn zoon. Gesinus antwoordde niet en ontdeed zich van de kleine rugzak. We aten de meegebrachte boterhammen en dronken wat appelsap. Om ons heen kwam de vloed op. Bewegen moesten we,

zei Gesinus en we liepen spattend wat heen en weer. Erg lang deden we dat niet. We begonnen te staan en te kijken naar de platen om ons heen die stuk voor stuk onder water verdwenen. Uren zouden we dat moeten zien. Ik keek. Ik sloot mijn ogen. Ik voelde me in slaap vallen. Ik opende mijn ogen snel. Mijn korte broek werd nat. Gesinus keek op zijn horloge en zei dat het hoogste punt nu gauw bereikt zou zijn. Hij zou nog uren ongelijk krijgen. Het water zou pas tot stilstand komen onder de kin van zijn zoon. Het water kroop als een warme verleidelijke stroom langs onze benen omhoog. Ik keek naar de horizon die er niet was. Hemel en aarde raakten elkaar niet zichtbaar. Alles om mij heen was vormeloos, grijs, zonder enig herkenningspunt, zonder warmte en het water steeg en was niet tegen te houden en geen mens zou ons horen, nog van ons weten, en meedogenloos zouden we door het water bedolven worden. Er was niets te doen. Ik stond stil. Alles aan mij stond verkrampt stil, het kleinste onderdeel van wat ik was stond bewegingloos. Mijn hart hoorde ik niet meer, mijn ademhaling niet, ik werd één met het water. Ik raakte met mijn huid aan de dood. Ik was bereid op te geven.

Pas toen de zoon van Gesinus begon te gillen werd ik uit die verkrampte toestand gewekt. Ik keek opzij. Het water kwam tot aan zijn kin. Hij zou het eerste gaan, hij was het die zijn dood uitgilde over het verlaten water. Alleen zijn bleke hoofd was nog zichtbaar. Hij gilde uitzinnig, rauw en kinderlijk tegelijkertijd. Wij zwegen. Ik voelde geen medelijden met hem. Ik was al te ver weg.

Maar toen gebeurde het wonder toch. Het drong pas langzaam tot me door dat Gesinus' zoon blééf gillen, dat ik geen verstikkende

geluiden hoorde van zout water dat zijn mond binnenkwam. Ik keek naar hem. Ik zei tegen mezelf dat ik me niets moest wijsmaken. Ik wilde niet opnieuw hopen, ik wilde terug in de onverschilligheid. En toch was het wonder gebeurd: het water stond stil. Het enige dat nodig was geweest was dat een van ons drieën uit zijn lethargie ontwaakte, dat een van ons in opstand kwam tegen zijn eigen lot. Ik wachtte tot ik zekerheid had dat het hoogste punt bereikt was, ik wachtte nog langer en toen begon ook ik te schreeuwen, luidkeels, tegen de vormeloosheid in, tegen het ontbreken van een horizon in, ik tierde, ik vloekte, ik huilde en hoorde de warmte van mijn stem. Naast mij legde Gesinus zijn hand op het hoofd van zijn zoon. Het jong zweeg abrupt. We keken elkaar niet aan. Misschien begon het toen pas, het eigenlijke gevecht. Want ik werd zo moe dat ik nauwelijks kon blijven staan, en ik moest blijven staan. Nog steeds moesten we wachten. Het begrip tijd dat ik geleerd had vervaagde. Een contourloze eeuwigheid drukte op ons.

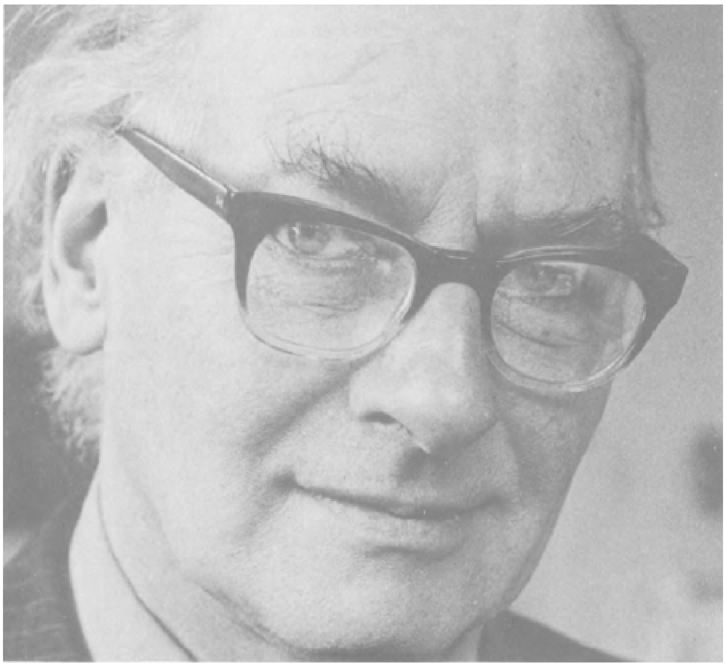
Toen we tenslotte aan de terugtocht begonnen, was alle gevoel uit mij geweken behalve de wil om te overleven. Ik ploeterde, ik zwoegde, ik wilde zo graag, ik wilde naar het vasteland. Ik joeg mezelf verder. De jongen was dodelijk vermoeid. We hielden hem tussen ons in. Gesinus sprak zo nu en dan zacht tegen hem. Hij antwoordde nauwelijks, hij liet zijn hoofd hangen, zijn bewegingen werden trager. Toen hij door zijn knieën begon te zakken moesten we hem dragen. Nu was het Gesinus die begon te jagen. De jongen lag loodzwaar in onze armen. Op onze vragen gaf hij geen antwoord meer. Met onze laatste krachten brachten we hem op de wal, buiten het bereik van het water. De nacht was al gevallen. We legden hem op de grond en knoopten zijn bloes open. Voordat mijn hand het voelde wist mijn hoofd het al. Het hart stond stil. De jongen was dood.

Het moet vrij spoedig na onze wadtocht geweest zijn dat hij van zijn vrouw is weggegaan. Naar men zei had hij zich gevestigd in een dorp Zuurdijk, twintig kilometer van de stad Groningen. Ik zocht hem niet op. Ik wilde wachten tot het verdriet in mij weggeëbd was. Het bleke hoofd van de jongen boven het water achtervolgde mij tot in mijn diepste slaap. Het was alsof hij niet bestond, of het Gesinus geweest was die daar had staan schreeuwen omdat hij zijn dood voelde. Dat was nog het onbegrijpelijkste geweest, dat hij het geweten had. Zelfs de doktoren die zijn kleine lijf onderzocht hadden stonden voor een raadsel. Zijn hart had nooit iets gemankeerd en toen was het plotseling stil blijven staan. Alsof hij de moed had opgegeven. Een keer ben ik toch naar Zuurdijk geweest, een dorp van tien huizen, winderig tegen een slaperdijkje opgeplakt. Toen ik naar hem vroeg bleek hij meer dan bekend. Hij woonde in het laatste huisje, een hutje van niks, met een gat in het dak waar de wind door joeg. Hij was niet thuis. De buren wezen mij gewillig de sloot waar ze hem om de andere dag stomdronken uit moesten vissen. Op welke manier dan ook, hij leidde een leven tussen hen in. Er werd op hem gelet. Men vergezelde mij naar de kroeg. Daar zat hij, magerder dan ik hem ooit gezien had, heen en weer wiegend op zijn stoel. Ik sprak wat met hem, onbeduidende zinnen. Hij antwoordde onsamenhangend, zijn schichtige ogen keken langs mij heen. Hij leefde in een andere wereld. Een keer stond hij op om een hond binnen te laten. Niemand in het café had iets aan de deur gehoord. Van het voorval op het wad scheen hij zich niets meer te herinneren. Ik verliet hem vrij spoedig. Buiten hing de mist van november. Het landschap lag wijd en recht. Hier en daar droomde een boerenhoeve onder een groot dak, hier en daar liep een weggetje door het kale land. De weinige bomen stonden

zwart getakt tegen de lucht. Het land was zwart. Eroverheen koepelde de hemel. Het was het noordelijkste deel van ons land. Hemelsbreed lag de zee op drie kilometer. Gesinus zou zich hier nog een of twee jaar dood kunnen drinken. Het deed er niet meer toe. Hij had het aan mij overgelaten zijn zoon in de contourloze eeuwigheid te zien ondergaan. Hij had mij hierheen gebracht. Hij had mij voorgoed vervreemd van de warme hei in mijn rug en de doedelzakmuziek die langzaam wegdreef naar het Zuiden. In deze streken stonden de bomen kaal en kromgetrokken door de Noordwester storm.

november 1975

Nieuwe maan
Fragment
A. Koolhaas



Anton Koolhaas
foto: Albert Roosenburg.

Inleiding

Een ouder echtpaar, de man heet Enno en de vrouw heet Marij, is financieel gedupeerd geraakt. Ze verlaten Nederland en vestigen zich op een Kaap aan de oceaan, die ze vroeger eens met de kinderen bezocht hebben. De vrouw contempleert aan de zee een liefde van vroeger; de man die er zich overwegend loopt te verdommen, zakt op een dag in de rots die de Kaap vormt. Hij maakt het gat groter en daalt met hulp van een drietal altijd dronken gidsen dan in een mand naar de bodem van het gat, dat zich in de Kaap blijkt te bevinden en komt daarbij terecht in een samenstel van grotten. In feite blijkt hij in een soort prae-historische wereld gekomen te zijn, waar een evolutie gaande is van vis tot vogel. Hij heeft echter geen enkele ervaring op wetenschappelijk gebied en hij kan de dingen die hij waarneemt en die allemaal een hallucinerend karakter hebben, niet met elkaar in verbinding brengen. Het hier volgende fragment is een avontuur na een van zijn eerste afdalingen, dat leidt tot de ontdekking van een enorme hoeveelheid vogels van een onbekende soort, achter een rotskam in een grot, die hij tevoren met ontzettend veel moeite beklommen heeft.

Het hallucinante karakter van zijn ontdekkingen wordt in de loop van het verhaal steeds sterker, evenals de werkelijkheid van de herinneringen van de vrouw. Aan het slot keren ze samen zonder enig bewijs van de werkelijkheid die ze hebben waargenomen, berooid naar hun land terug.

Toen Enno met zijn lichtbundel zat te zwaaien, leek het wel of hij zelf een besluit moest nemen, of er nù iets opzienbarends zou gaan gebeuren, of dat het nog uitgesteld moest worden. Of het aardedonker zou blijven en hij leeg, op een vulling met volstrekte duisternis na, terug zou keren. Hij deed het licht uit en luisterde naar het zwart.

Hij zat ongemakkelijk en hij voelde het dak van de grot, of wat het uiteindelijk ook zou blijken te zijn, als een druk op zich. Ineens luisterde hij met al zijn macht - maar die was verminderend. Er was een soort geluid in het donker. Niet een incidentele tik of zoiets, of stromen of ruisen van water, of iets van een herkenbaar bewegen; maar het geluid van angst. Nog niet eens een angst die zich al uit; of een angst waar al de ritseling van vluchten in zit; of zelfs de angst die zich alleen maar verraadt door het heffen van een kop, of van mogelijk zelfs een groot aantal koppen; maar een angst van iets massaals, of van een massa afzonderlijke levens, die tot iets ontwaken, dat ze zelf nog niet kennen. Zoiets als van wezens der duisternis, die voor het eerst licht zien. Enigszins te vergelijken met vleermuizen op een heel donkere zolder, die om hun as beginnen te draaien, als er licht binnenvalt. Maar dit geluid was nog massaler dan dat van vleermuizen, ook al zijn het er duizenden en zolang ze niet expres ook nog lawaai maken. Bovendien was het beneden Enno en niet op ongeveer de hoogte van het dak, of de bovenkant van het zwart.

Je zou kunnen denken aan het langs elkaar schuiven van dekens, met doorgaans vaag gebeweeg en soms plotselinger en sneller. En met slapers er onder, die nog in een diepe oerslaap vertoefden en in het wollige donker van die slaap gehinderd werden door prikkels, waarvan ze zich de aard niet realiseerden, maar die de onzekerheid van ontwaken aankondigden.

Het was verschrikkelijk opwindend, dat geluid en hoe ondefinieerbaar het in zijn wollige zachtheid ook was, het had iets angstaanjagends.

Iemand die jacht maakt op iets, houdt zich stil om de prooi niet te laten vluchten. Maar van niets was hier zo weinig sprake als van het begrip prooi en Enno *moest* een schreeuw geven. Om zijn bestaan hier te bevestigen en om te weten van welke aard het geheim was, dat hij beneden zich hoorde.

Aan de terugkaatsing van zijn schreeuw was af te leiden, dat de gitzwarte ruimte achter de kam niet zo erg diep en veel smaller was dan die waarin zijn mand stond. Maar nu hij zijn toorts naar beneden richtte, tot vlak voor de voet van de rotskam, zag hij maar vaag grond en op die grond niets. Hij zette de lichtstraal daarom van gespreid op gericht, om op die manier de grond iets scherper te kunnen belichten. Maar hij zag ook nu niets speciaals. Voor zover het hem mogelijk was, tuurde hij in het licht, de wand zelf af, om te kijken of ook aan die kant donkere en lichtgrijze vlakken waren, die hem eventueel een afdaling in het donker mogelijk zouden maken. Het leek hem toe dat dit zou kunnen. Maar hij was nog niet aan dat besluit toe.

Ook al omdat het geluid een heftiger bewegen deed vermoeden en omdat hij, nu zo scherp luisterend als hem maar enigszins mogelijk was, er een enkele keer een ander geluid tussendoor hoorde: wel incidenteel en met iets van een oe-klank, maar dan niet van een duif, met een k-klank erbij, maar eerder met een lang aangehouden g. En na de oe-klank iets van een scherp uitademen. In ieder geval werd er in de massa, ergens op de bodem in het donker, duidelijker iets wakker.

Intussen was het voor Enno niet meer de vraag of ‘het’, het ongehoorde, het wonderbaarlijke, dat zeker zijn haren te berge zou doen rijzen nù komen moest, of voor altijd achterwege zou moeten blijven.

Het moest komen en hij dacht aan vogels. Aan hele grote zelfs en hij probeerde, om althans érgens op voorbereid te zijn, uit de geluiden iets te determineren over hoe groot die vogels zouden kunnen zijn en hoe ze er mogelijk zouden uitzien.

Toen de kinderen nog klein waren en dáárvoor eigenlijk nog veel te klein, had hij wel vliegers voor ze gemaakt, met hele dunne bamboelatjes, glanzend papier, dat altijd te zwaar bleek en altijd weer zulke problemen met de balans gaf, als hij ze wilde oplaten, dat de kinderen al snel teleurgesteld afdropen en hij soms na uren in toenemende drift, gevolgd door snel stijgende wanhoop, zijn pogingen opgaf. Daarna de wrakken ruw bij elkaar greep en zich thuis bij Marij beklaagde dat alle moeite aan die snotkinderen vergooid was.

Nu, de geluiden die van beneden kwamen hadden iets van het stuurloze, het gemakkelijk te havenen, de niet te verwachten bewegingen en de moeilijk te hanteren te grote vliegers van toen. Maar dan niet het papier, laat staan het zware glimmende. Want het geluid van langs elkaar schuivende dekens, leek hem toch op een juiste observatie te berusten.

Hij gaf opnieuw een harde schreeuw. Heviger nog dan de vorige. En hij zwaaide nu wild met zijn licht rond.

Enno was er zeker van dat er iets groots stond te gebeuren.

Hij was al enige keren opgestaan en weer gaan zitten, maar zijn intuitie leek hem duidelijk te willen maken, dat hij beter kon proberen te gaan liggen. Aan de ene kant leek het geluid beneden meer volume te gaan krijgen; maar ook scheen het zich wel langzaam van hem te verwijderen. Dit, gecombineerd met de beperkte echo die zijn geschreeuw opriep, bracht opnieuw de combinatie van de grote vliegers, die hij vroeger probeerde te maken en het soort

vogels dat zich mogelijk beneden hem bevond, in zijn gedachten. Want eventueel betekende de tegenstrijdigheid van het toenemende volume van het geluid en het zich verwijderen, gecombineerd met de niet zo grote breedte van de donkere ruimte, dat de vogels zich terugtrokken in die grot om een zo groot mogelijke aanloop te nemen om er over de rotskam heen uit te komen! En dat betekende dan weer, dat hun vermogen om te vliegen beperkt zou zijn, of dat ze van een zodanige omvang waren, dat in ieder geval hun klimvermogen moeizaam was. Hij had niet al te veel verstand van vogels, maar er kwam een plechtige stemming over hem in een verwachting, die hij mogelijk nog nooit eerder had ervaren.

Behalve die plechtige stemming ook een gevoel van verlatenheid, dat al gauw gruwelijk begon te worden. En dat paste in het gevoel waarmee hij indertijd de blik had doorstaan van de hoofdgids, die naar hem stond te kijken toen hij de jongetjes volledig uit het oog had verloren. Dat starre kijken had hem toen in zekere zin van zich zelf geïsoleerd. Dat was een ervaring die hij nooit vergeten had en ook nu had hij dat gevoel. Met meer reden zonder twijfel, maar opnieuw enigszins in de dood geplaatst. Het geluid en het bewegen in het donker verminderden niet: maar Enno was zo gespannen dat hij doodgewoon niet meer in staat was om nu nog veranderingen, of variaties in dat geluid op te merken. Er was iets begonnen dat alle door hem gekende normen te buiten ging en dat straks over hem zou komen. Het gevoel van nu reeds uit zijn leven geïsoleerd te zijn, werd niet eens bestreden door wat hij dan nog juist wel bewust bleef constateren: *het* was op komst! Hij zag er van af om te blijven liggen en liet zijn benen zakken en zijn voeten zoeken naar het gat waar ze in gestaan hadden, toen hij zijn hoofd juist boven de rand van de kam kon steken.

Hij sidderde en voelde dat hij krijtwit moest zijn. De oe-geluiden waren sterker en de h-geluiden, als van zeer sterk uitademen hadden de kracht van blazen aangenomen met een zekere rasperigheid als van vogels, zwanen bijvoorbeeld, die zich teweer gaan stellen tegen vijanden. Toen werden alle vorige geluiden overtroffen, door een ineens op volle sterkte angstaanjagend ruisen.

Ze kwamen er aan.

Enno kon nog steeds niets zien, maar er was een ondenkbaar sterke luchtverplaating en er kwam lucht, stinkende lucht, als eerste aankondiging van dat het begonnen was.

Hij hoorde broos bonzen en schrapen tegen de rotswand en toen vlak boven zijn hoofd schuiven van een zeer groot, maar naar hem voorkwam, ook zeer licht vogellijf, dat over zijn hoofd omlaag duikelde en naar hij dacht zijn vlucht niet herstelde en dus tegen de bodem dook. Hij trok zijn hoofd in, stelde zijn toorts op spreidlicht en richtte dat aanvankelijk recht naar boven. Door de in deze ruimte betrekkelijk nauwe gleuf tussen de rand van de rotskam en het dak van het rotsgewelf probeerden ineens honderden vogels weg te komen, van welke Enno de vorm nog niet kon zien, maar wel de kleuren: wit en blauw. De nekken hielden ze vooruit gestrekt en het leek hem, dat de onderkant van de snavels breed was, naar voren iets versmallend en niet uitlopend in een punt, maar in een toch nog vrij brede, halve cirkel, die bovendien ringvormig was en dus nauwelijks voor enige verdediging kon dienen en als werktuig een niet te bevroeden functie had.

Halverwege de snavel begonnen witte, pluimige veren, die tot onder de vleugels doorliepen, daarna groter en langer werden, maar daar kroezig en slap bleven en die

bijaldien alleen maar een belemmering van de snelheid konden betekenen. De buiken waren blauw, de opmerkelijk dikke en bij de romp vlezige en op het eerste gezicht geschubde poten, waren niet tegen de romp gedrukt, maar hingen bij de meesten halverwege omlaag en bij sommige helemaal. De vleugels waren groter dan Enno ooit gezien had; ze bewogen langzaam en krampachtig als beginnende zwemmers en leken de last van het vogellichaam met grote moeite van de grond te houden.

Het drong toen tot Enno door dat hij iets verschrikkelijks had aangericht. Talloze van de enorme vogels vlogen vlak onder de rand tegen de rots aan en stuikten stuurloos en gebroken omlaag. Inderdaad net zo ongeveer als de vliegers die hij vroeger maakte, te moeizaam en onhandelbaar voor de constructie van zwakke bamboelatjes.

Sommige vogels, die merkten, dat ze de rand van de rotskam niet haalden, probeerden nog weg te buigen en braken dan een vleugel tegen de steen. Ze knakten soms wel in stukken, die vleugels. En als dan ook de romp nog op de rots botste, kraakte ook die in elkaar. En degenen die dan nog juist hun romp over de rand konden krijgen verongelukten door die omlaag hangende poten die al even makkelijk afbraken. Het was even tragisch als luguber al deze opgeschrikte, zo te zien voor geen vorm van aards leven geschikte vogellijven, die als poppenkastfiguren, of exotische marionetten, waar toch op de een of andere manier leven in was gevaren, verongelukten, braken, tuimelden en de diepte in wervelden; als te groot en te onbekwaam gemaakt speelgoed. En die bewegingloos bleven liggen, voor niets meer goed. Enno kon nu wel opnieuw gaan schreeuwen. Maar nu, om wat hij had veroorzaakt in die duisternis beneden hem. Het was wel de onzaligste gedachte waar hij op had kunnen komen. De mens wil weten; is de speurder bij uitstek. Jezus, wat richtte hij aan als het wreedste monster, dat in dit gebied had kunnen door-

dringen? En het hield maar niet op.

Steeds nieuwe vogels verschenen in zijn lichtbundel, die hij al een paar keer gedoofd had in de hoop dat het dan zou ophouden. Het was of er een onafzienbare brede machine op gang was gekomen, die maar op twee knoppen reageerde: aan en uit. Enno had hem aangezet en nu ging het door. Ging het noodlottig lichte speeltuig voort zich zelf te vernietigen, gingen de golven stinkende lucht door met door de gleuf te waaien, de blazenden geluiden van de dieren, het ruisen van de geweldige vleugels en was het oe-geluid permanent en zelfs niet meer een enkele keer even weg, zoals vlak voordat ze begonnen waren met vliegen nog wel het geval was geweest. Enno perste zich tegen de rots en sloot de ogen en zette zijn toorts op ‘off’. Hij had een grootse ontdekking gedaan. Toen hij in de grot afdaalde wachtte hem mogelijk een rijke buit aan wetenschappelijke feiten. Nieuwe.

Als het straks over zou zijn, zou hij naar de mand lopen; zich laten optrekken en het gat afsluiten.

Maar dat zou betekenen dat Marij en hij hier direct weer weg zouden gaan. Panisch. Met dit wat nu gaande was, als een nooit meer goed te maken gebeurtenis, als een verziekende herinnering.

Of was het een droom, een hallucinatie? Er stortten zoveel vogels langs hem omlaag, dat zijn neiging om zich vast te blijven houden verminderde. Hij wilde zich voegen bij al deze doden en met zich zelf aanrichten, wat hij in al die levens had verwoest.

Hij herkende zich zelf niet in het droevig geloei, dat hij keer op keer liet horen. Waarom was hij hier? Waarom was hij niet gebleven waar hij was, in de buurt van de kinderen, in hun vertrouwde huis, bij hun vrienden? Waarom zou hij gezicht verliezen als hij minder geld had? Waarom stond hij tegen een dode, nooit aanschouwde rots geplakt in een turbulentie van onbekend stervend leven? Een voorbeeld, een regelrecht voorbeeld van een aanstichter van niet te beschrijven onheil.

De vogels leken wel talrijk als vissen en ze handelden even massaal noodlottig, als vissen die een net binnenzwemmen. Ze waren in niets individueel. Hij, Enno, had een paar onbekende verschijnselen aangericht en er ging leven verloren, in beginsel even onpersoonlijk, bijna even weinig het eigen leven, als men bij een vis veronderstelt. Dit was wanhopig kwestbaar leven en daardoor grotesk vatbaar voor onheil. Met dan nog al die clowneske witte bakkebaarden, die veel te grote onhanteerbare vleugels, dat ene oe-geluid. En waar leefde dit leven van? Het waaien van de stank werd minder. Het geluid ook en het zwiepen van de vleugels. Het werd stil op een rukkerig ritselen na, beneden, van gebroken vogels die nog bewogen.

Enno moest aan de tocht naar beneden begin-

nen. Vervolgens moest hij naar de mand. Hij had geen idee hoeveel tijd er verstreken was, maar door op zijn horloge te kijken verbond hij zich nu met de wereld en hij haatte de wereld, om wat hij als schepsel van die wereld hier had gedaan. Hij zou beneden tussen de vogellijken willen gaan zitten en daar blijven, gebogen en geknakt tussen het aangerichte. Hoe overleven de aanstichters van een oorlog hun slachtoffers, of de uitvinders van een vernietigingswapen? Door ze niet te zien vermoedelijk; doordat de menselijke abstractie de confrontatie uit het doden gehaald heeft. Maar dit was de confrontatie met de vernietiging van nauwelijks omhuld leven. Vissen stikken bij milliarden. Men heeft geleerd daar overheen te kijken, maar deze vogels stierven stuk voor stuk even pathetisch en onvoldoende toegerust voor het leven, zodra er een mens in zicht kwam.

Toen Enno uit het laagste met zijn houweel gemaakte steungat stapte, zette hij de voet op een vogelkarkas. Hij stapte er doorheen als door bamboelatjes. Zelfs de krak klonk droog. Heel in de verte zag hij het oranjelicht dat de plaats van de mand aangaf. Hij begon die richting in te lopen, maar lichtte zijn weg zorgvuldig bij om niet telkens op vogellijken te stappen. Soms maakte er een, die niet al te gehavend was, nog wel bewegingen. Als Enno zich er dan over een boog, bleven de grote blauwe ogen recht voor zich uit kijken; ook al weer net als bij vissen en bleek nergens uit, dat het dier de man opmerkte, of reageerde. Het wachtte eenvoudig op de dood en leek van lijden niet te weten. Of van nuances tussen dood en leven. En van angst?

Met zijn licht en zijn geschreeuw had Enno toch op alle manieren deze catastrofe op zijn geweten. De vogels waren onrustig geworden en hadden een begin gemaakt met zich te verplaatsen. Hij bracht snel een hand naar de kop van de vogel waar hij bij geknield zat; er volgde geen reactie. Enno ging nu op zijn knieën zitten. Eigenlijk om het dier nader te onderzoeken, maar ook om te denken over zijn schuld. Nadat hij met zijn licht was begonnen te zwaaien was dat geluid als van langs elkaar schuivende dekens begonnen. Hoe compact en in welke hoeveelheden hadden ze bij elkaar gezeten? Waarom? Hoe kwam het dat ze zo massaal de dood hadden gevonden. ‘Kortom, ik ben bezig mezelf schoon te praten’, mompelde hij en dat was ook zo, want even later vond hij toch ook, dat hij deze reactie van vogels onmogelijk had kunnen verwachten, omdat, àls ze al voor een bepaald gevaar gevlucht waren het niet gewoon was, dat ze dan recht naar dat gevaar toe waren gevlogen!

Terwijl het gevaar niet dreigender geworden was en zich niet had verplaatst. Tot dat ogenblik had hij zich bevonden in de totale dood. Hij had er zich in willen voegen in een even totaal berouw. Maar nu hij zijn aandacht en zijn gedachten op dit ene exemplaar gericht had, dat bovendien nog leefde, verminderde die hang om deel te zijn van een onherstelbare tragedie en nog even later overwoog hij al de vogel mee te nemen naar boven, hem aan Marij en zijn helpers te laten zien en uit te zoeken, of er een bioloog in de buurt woonde die mogelijk een spoor van opheldering zou kunnen verschaffen. Bovendien had hij dan een bewijs voor zijn ongeloofwaardig verhaal.

Hij pakte de vogel in zijn armen en stond op. Hoewel het dier voor zijn omvang opvallend licht was, had het vooral door de poten toch wel een duidelijk gewicht. Het reageerde ook nu nauwelijks.

Nadat hij een meter of tien gelopen had, bewoog het de gebroken vleugel in een poging om die onder de arm van Enno uit te krijgen. Enno bevrijdde de lamentabel geknakte vleugel en hield de arm nu tegen de romp van het dier en schrok toch nog van de geringe stevigheid daarvan en de klaarblijkelijk graatdunne ribben. Bij de

diepe plooi gekomen, die hij op de heenweg zo moeizaam had overwonnen, wierp hij houweel en toorts en rugzak er overheen en strompelde er toen, de vogel boven zijn hoofd geheven, doorheen. Hij raapte zijn boel weer bij elkaar en hervatte de tocht naar het oranjelicht; voortdurend denkend over een oplossing om met de vogel in de mand te kunnen en naar boven gehesen te worden. Want op alle manieren was de vogel toch erg groot en hij had ook wel een beetje het gevoel van iemand die in een overmoedige bui met een pop van mateloze proporties van de Kermis naar huis komt, om iets goed te maken. Want die bakkebaarden en dat eigenaardige ringvormige einde van de snavel, zouden als hij ermee boven de grond verscheen het dier binnen een minuut aan een gekke bijnaam helpen. Dat leek hem zeker. Het enige zou zijn, dat hij plat op de grond in de mand zou gaan zitten, met opgetrokken knieën en dan de vogel over zich heen zou trekken. Het was idioot dat het communicatiesysteem met zijn helpers nog altijd even primitief was en dat hij ze niet eens duidelijk kon maken deze keer op een heel speciale en voorzichtige manier te hijsen, in plaats van in hun zwalkend dronkemans gesjor.

Bij de mand gekomen legde hij de vogel weer neer en trok twee keer aan het signaaltouw. Er gebeurde niets en Enno keek nu eindelijk eens op zijn horloge. Half zeven.

Ze gingen op zijn laatst om zes uur weg, hadden ze van het begin af aan gezegd en ze hadden het gedaan ook.

Marij!

Er hing ook nog een dun kettinkje naar beneden, dat als het niet in het hijstouw verward zat, boven een belletje kon laten klingelen. Het kettinkje zat wèl in het touw verward. Maar dat was al eens eerder gebeurd en toen had Enno,

door op een vrij ruime afstand van de mand er omheen te lopen, het van het touw los kunnen krijgen en dat probeerde hij opnieuw. Het lukte nu slecht en hij maakte zich kwaad op Marij, die nu toch extra zou moeten opletten. Hij hoorde haar later dan ook roepen. Zij was er nu tenminste.

Hij gaf een hele serie rukken aan het signaaltouw, hoorde haar opnieuw roepen, maar niet wat. Even later kwam er een steen met een briefje erom omlaag. ‘Ben de gidsen even gaan halen M.’ stond er op.

Ze waren dus inderdaad weg; eventueel nog in de kroeg, maar dan hoogstwaarschijnlijk onvervoerbaar. Als ze ze dan in godsnaam maar in de auto meenam en ze niet - wat ze zeker zouden proberen - op de fiets naar de Kaap liet komen. Dat gebeurde en dan kwamen ze pas na ongeveer twee uur, alle drie nogal flink gewond aan; vrijwel geledigd van iedere kracht, zodat er nog later in de avond een paar boeren te hulp geroepen moesten worden. Het begon nu donker te worden ook en Enno kon het gat van zijn lift nauwelijks meer zien. En dan zou in het donker die hoogst zonderlinge vogel ook nog als eerste boven de aarde verschijnen; een beeld zeer geschikt om het touw van de mand onmiddellijk los te laten.

De zorgen van het moment verwijderden het schrikbeeld van de vogelmoord wat. Om zijn batterij te sparen, zat Enno naast de vogel in het donker met voldoende tijd om alles te overdenken, maar te moe en te gebroken om tot veel zinnigs te komen. De vogel had een kloppend hart.

Het duurde nog twee volle uren voordat hij enige beweging zag aan de mand, die ineens een jolig sprongetje maakte.

Het was zo ver. De mand maakte nog een paar wilde uitschieters en Enno besloot om de vogel achter te laten.

Het leek hem al een vrij aardig resultaat, als hij zelf levend boven kwam. Hij greep de rest van zijn bagage bij elkaar en ging gelaten zitten. Het werd een verschrikkelijke tocht en twee keer viel hij zo ver weer omlaag dat hij niet begreep hoe ze hem weer in zijn val wisten te stoppen; maar tenslotte stond de mand dan in het gras en hij sprong er als de bliksem uit. Het was aardedonker ook hier, maar iemand lichtte hem bij met een zeer zwak zaklantarentje en zei vloekend, dat het nog nieuwe maan werd ook. Enno was niet van plan om ook maar een woord tegen zijn helpers te zeggen: die schandelijke en gammele troep had van het begin af aan zijn onderneming ontluisterd en dit keer op zo'n manier, dat zijn expeditie na deze dag van ellende en schande er nog absurder door geworden was, dan van het begin af aan viel te vrezen. Marij die haar man nauwelijks kon zien, pakte hem bij een arm en samen liepen ze voorzichtig tastend met hun voeten en handen naar het huis, zonder iets te zeggen.

In de kamer dronk hij een paar glazen cognac en daarna lagen ze in bed. Allebei op hun rug en met open ogen in het zwart starend.

‘We zullen er iets op moeten vinden, lieveling,’ zei ze. ‘Dit is geen doen voor je.’

‘Jij bent zeker nog een hele tijd bezig geweest om ze zover te krijgen?’

‘Ik geloof dat ik nog het meest gehesen heb. Mijn handschoenen zijn aan flarden.’

Hij greep een hand van haar en ze riep: ‘Au.’

Daarna kwam met pauzes tussen iedere zin die hij zei, het verhaal van die dag. Toen hij aan de dood van al die vogels toe was, hield hij het niet meer - ‘Huil maar uit,’ zei ze en ze greep een hand van hem. ‘Dat is beter.’ ‘Het was verschrikkelijker en vreemder dan ik ooit iets heb meegemaakt. Een zinneloos vernietigen. Kan je je

voorstellen, grote levende wezens, die eigenlijk niet zijn toegerust om te leven? Ik moest aan papieren vleugels denken die ik vroeger voor de jongens maakte. Mensen zijn toch ook kwetsbaar en naakt en ze kunnen nauwelijks op blote voeten door grind lopen en als ze even hard lopen zijn ze buiten adem en er gaan er duizenden per dag dood door een ongeluk en ze vallen uit ziekenhuisbedden, volgestoken met slangen om ze kunstmatig te voeden, of te beademen en ze worden stijf als ze lang in een stoel zitten en in de zon gaan ze onder een parasol zitten en als ze een heuvel op moeten, gaan ze naast hun fiets lopen. En vlinders zijn nog kwestbaarder en de meesten leven één dag, maar deze dieren zijn zo groot en ze hebben zulke geweldige vleugels, maar alles aan ze knakt en breekt bij de geringste aanraking en bij elk obstakel en ik, alleen door nieuwsgierigheid, alleen omdat ik een geheim niet met rust kan laten, verstoor ze in hun verborgen gebied, ga staan schreeuwen, slinger met lichtbundels, hoor niet thuis te brengen geluiden en word omhuld door een vreselijke stank en dan door dood en dood en dood. Door volstrekt onbewogen sterven. Een gewonden vogel met een gebroken vleugel heb ik naar de mand gedragen. Hij keek niet, hij toonde geen reacties, hij leefde, maar leek er geen weet van te hebben en ik, ik heb geen vermoeden van dat leven, wat het betekent, waar het in past. ‘Maar je hebt toch vandaag hoogstwaarschijnlijk een ontdekking gedaan!’ zei Marij, die ging zitten.

‘Een ontdekking die ik niet mocht doen,’ zei Enno na een tijd. ‘Ik heb aan iets geraakt, waar ik niet aan mocht raken. Ik denk óók dat ik iets ontdekt heb. Maar ik heb de middelen niet om er achter te komen, wat. Ja, als ik er bekendheid aan ga geven en deskundige hulp probeer te krijgen... Maar ik denk dat het beter is om het gat weer dicht te maken en het te vergeten.’

‘Denk je dat je dat zou kunnen?’

‘Nu niet meer!’ zei hij.

Angst en walging in de zachte sector
Jan Donkers

(twee aaneensluitende fragmenten uit een roman; het eerste speelt in 1976, het tweede in 1963)

Binnenin de uitspanning was het heet. Groepjes jongelui, gekleed in laarzen en afghaanse en andere bontjassen zaten dicht rond het open haardvuur. Serveersters in zwarte jurkjes liepen af en aan met uitsmijters, kommen soep, bladen vieux en Beerenburger. Een tijdlang zaten Arthur en Cees zwijgend tegenover elkaar. Er liepen nu geleidelijk aan steeds minder wandelaars langs de vloedlijn, de wind was zichtbaar in kracht afgenomen, het water spoelde in ontroerende regelmaat tegen het zand op. Er werd soep gebracht, ze bestelden vieux. Rond het haardvuur werd door de jongelui een lied aangeheven.

'Als ik je zo hoor praten,' vatte Arthur de draad van hun gesprek weer op, 'is er de laatste tien, vijftien jaar maar weinig veranderd.'

'Er is ook maar heel weinig veranderd,' antwoordde Cees onmiddellijk, alsof hij Arthur's opmerking had verwacht. Het waren de eerste zinnen die ze wisselden sinds vele minuten. De gezamenlijkheid van hun belevenissen die middag, de opwarmende werking van de drank, de voorspelbare eeuwigheidssuggestie van het natuurgebeuren om hen heen, het had hen beiden voorbereid op een intensiverende wending van het gesprek. Het begon langzaam al wat donkerder te worden, de uitspanning liep nu helemaal vol, er zaten zelfs al groepjes in de vensterbank. Het was er gemoedelijk, de sportieve ontbering riep iets van solidariteit op in de strandwandelaars. Meeuwen streken nu neer op het zand op zoek naar iets eetbaars tussen dat wat de mensen hadden achtergelaten.

'Het is jouw hang-up,' zo vervolgde Cees, 'dat argumenten zouden moeten veranderen, dat ze verouderen, niet langer modieus zijn, omdat er andere pasmunt geslagen is of wat dan ook. Waarbij het dan blijkbaar irrelevant is of ze hun geldigheid wel verloren hebben. Wat ik net zei vond ik tien jaar geleden inderdaad, maar ik vind het nu nog steeds. Dat is juist het punt dat ik je al die tijd duidelijk probeer te maken: dat de continuiteit van die ontwikkeling door de gebeurtenissen in de jaren zestig nauwelijks onderbroken is. Dat het lijkt alsof er een waterscheiding is ontstaan terwijl de doorgaande lijn alleen maar wat haarscheurtjes omhoog en omlaag vertoont.'

Arthur knikte. Hij wist dat hij hiertegen weinig in kon brengen maar het ergerde hem dat Cees het bijna als een verwijt geformuleerd had. Als er iets was dat Arthur niet kon hebben was het een toon van verwijt die tegen hem was gericht. Hij was best bereid van standpunt te veranderen, als de opponenten hem maar in de waan lieten dat hijzelf, door een intrinsiek dialektisch proces, tot die verandering in inzicht was gekomen. Hij kon het nu dan ook niet over zijn lippen krijgen te erkennen dat er veel waars was in wat Cees beweerde.

'Nu we het er toch over hebben,' zei Arthur, 'weet je wie ik gisteren op de tv zag? In Achter Het Nieuws? Ger Siebeling. Kun je je die nog herinneren? Heb je hem nog wel eens gezien de laatste jaren?'

Cees dronk zijn glaasje in één teug leeg en trok een grimas. De zon, die de laatste uren onzichtbaar was geweest achter de wolken, liet zich onverwachts nog even flets

aanschouwen boven de dikke streep nevel die zich parallel aan de watereinder uitstrekte. Cees kuchte even en keek Arthur weer aan.

‘Nee, al zeker een jaar of acht niet. Wat deed hij? Op de buis bedoel ik?’

Arthur snoof even diep en prononceerde zijn glimlach. ‘Je zult het niet willen geloven, maar hij is burgemeester van Z. geworden...’

‘Wat?! Ach ga weg, je zit me te dollen...’ Cees' vingers bleven als vastgevroren in zijn baard kleven waarin hij zat te kroelen.

Arthur lachte nu breeduit. ‘Nee, ik zweer het. Hij werd ondervraagd...’

‘Zit hij er voor de P van de A?’ onderbrak Cees hem. Arthur knikte. ‘Het hele zuiden zit toch vol met van die afgestudeerde ballen met een burgemeestersketting om hun opportunistische nek. Tja, de alleenheerschappij van de KVP is

nu ten einde in die contreiën en van de dozijnen banen die er te vergeven zijn moeten er de meeste door de PvdA worden ingevuld. Maar er is daar een groot gebrek aart kader voor dat soort posten, ze hebben na de mislukte doorbraak nooit meer op zoveel winst gerekend, dus een hele hoop van die niet al te verdachte strebers met een universiteitsbriefje in hun zak ruiken ineens hun kans, worden lid van de partij of als ze dat bij toeval al waren beginnen ze ineens voor het eerst van hun leven op vergaderingen te verschijnen, trekken een progressief maar toch verantwoord gezicht en blijken natuurlijk al gauw over de vereiste kwaliteiten te beschikken om burgemeester van een kleine gemeente te worden. En wie eenmaal burgemeester van een kleine gemeente is, moet wel een ongelofelijke boerenlul zijn als hij niet binnen een paar jaar burgemeester is van wat zo mooi een 'middelgrote gemeente' heet. Z. dus bijvoorbeeld.'

Cees schudde nog steeds ongelovig zijn hoofd al was het hem duidelijk dat Arthur geen grap met hem uithaalde. Het was de barre, tragikomische waarheid.

'Wat had hij te vertellen op de tv?'

Arthur liet een harde, kunstmatige schater horen. 'Ja, let op, het wordt nog steeds mooier. Er komt een grote petrochemische vestiging aan de rand van "zijn" gemeente en actiegroepen proberen dat tegen te houden. B&W zijn al accoord, de raad moet er nog achter gaan staan en die is verdeeld, ongeveer langs de scheidslijn links-rechts. Maar hij is de grote animator, en je mag zeuveneneenhalf keer raden wat het belangrijkste argument is dat hij aanvoerde...' 'De werkgelegenheid,' sprak Cees plechtig, zonder een seconde te aarzelen. Arthur knikte langdurig. Cees stak twee vingers op tegen de serveerster en even later al bracht het meisje hen twee volle glaasjes vieux. Ze namen beiden een grote slok.

'Hoe zag hij eruit?'

'O, onmiddellijk herkenbaar. Vlotte bril, brede das, blanco hoofd. Niets veranderd, zal ik maar zeggen...'

'En vertel nog eens wat meer over wat hij zei,' drong Cees verder aan. Maar Arthur leek al weer aan iets anders te denken. Hij keek aandachtig toe hoe er grote blokken hout in het vuur gegooid werden. Het gespetter van vonken vulde de ruimte onder de brede afzuigschoorsteen en een forse, maar jonge knaap met een rode baard en een mouwloos ruwwollen vest schoof met een pook de blokken op hun plaats. 'Ik krijg trek in echte cognac,' meldde Arthur op doffe toon.

'Om te beginnen moeten we een auto hebben,' zei Arthur daadkrachtig, 'maar ik ben bang dat Geert dit keer wel niet zoveel zin zal hebben want die heeft een veel te lukratieve handel.' Arthur duidde met zijn hoofd in de richting van Geert, een lange, baardige jongen met een bruin ribfluwelen jasje. Hij liep rond met een pakje door hemzelf vervaardigde fotomontages van Luns en De Quay als Papoeas met elk een speer in de hand en gekleed in een hoed en een enorme peniskoker. Cees keek de andere kant op. Als altijd kon hij zijn ogen niet afhouden van het haar van de barman. Het was diepzwart en gepommadeerd en van beide zijden ongeveer vanaf de hoogte van de bovenkant van de oren omhooggekamd totdat de beide lapjes elkaar midden op de schedel ontmoetten en zich met grote zorgvuldigheid in elkaar vastgrepen, aldus de gepleisterde illusie scheppend van een ononderbroken, gezond haargazon... Cees boog zich verder voorover om nog beter te kunnen zien maar daar richtte de barman het hoofd alweer omhoog en reikte hem de beide glazen pils aan.

Arthur stelde voor het Geert toch te vragen. Cees keek tegen Geert op, hij was ouder dan zij beiden en gedroeg zich soms tegenover hen en hun jaargenoten alsof hij met enkele zinnen het nut van hun activiteiten op zeer wankele basis zou gaan stellen. Arthur werkte zich door de rokerige, bruine ruimte naar achteren en ging naast Geert staan. Hij legde hem uit wat ze van plan waren. 'In de etalage van een van die lege pandjes die tegen de Nieuwe Kerk aangeplakt zitten, weet je wel, daar aan de Nieuwe Zijds, daar staat een metershoge foto van Frank Buchmann achter het venster. Je begrijpt dat dat niet kan,' voegde hij er met een lachje aan toe. Geert knikte. 'Ga je mee met de auto?' vervolgde Arthur. Geert apprecieerde zichtbaar de sprong in de redenering en stemde lachend toe. 'Ik blijf hier nog een half uurtje, dan ben ik wel los denk ik. Als jullie in de tussentijd voor een flinke kei zorgen...'

'Prima' zei Arthur. Hij keek op zijn horloge. Het was drie uur, de drukte in de sociëteit was nu op een hoogtepunt. Over een uur zou het licht beginnen te worden en dan werd de hele operatie al wat linker, dus over een half uur, ja dat zou goed uitkomen.

Tegen kwart voor vier zaten ze in Geert's eend: Geert achter het stuur, Arthur naast hem en op de achterbank Cees en Ger Siebeling, die de enorme klinker op zijn schoot had. Ger had maar weinig gezegd tot dat moment maar toen de auto de Utrechtsestraat indraaide zei hij ineens, bijna struikelend over zijn eigen woorden: 'Volgens mij is het Arthur zijn beurt om te gooien. Ik heb bij het Portugese consulaat gegooid vorige week.'

'Ja maar je hebt misgegooid stomme lul, zodat ik het later over moest doen. En bij de Spaanse

ambassade hebben Cees en ik ook gegooid en heb jij alleen maar op de uitkijk gestaan,' rekende Arthur hem rustig voor. 'Dus...'

'Maar ïk heb toen het ANP gebeld...' sputterde Ger. 'Nou ja kunst,' onderbrak Geert hem fel, die duidelijk ongeduldig begon te worden. 'Wat is daar nou voor lef voor nodig, om een verontwaardigde stem op te zetten in een telefooncel en zeggen dat je een toevallige passant bent die etcetera?'

Ger keek weer zwijgend uit zijn raampje terwijl ze het Rembrandtsplein over reden. Het was nu het stilste deel van de nacht, zag Arthur tot zijn voldoening. Op de hoek van de Halvemaansteeg stonden wat pooiers en nachtbrakers in broodjes te happen. Voor hen zat het vertier erop, en voor de melkboeren, postbodes en bakkers was de dagtaak nog niet begonnen. Ger draaide de Halvemaansteeg in en Ger stelde haastig voor nog iets te gaan eten maar de anderen wezen dit onmiddellijk af. Er moest gehandeld worden. Arthur besefte dat Ger bang was; hij wist dat hij zelf ook geen held was maar zijn eigen lafheid was er een van het soort waarin de angst om die lafheid te tonen aan anderen alles overheerst. Het was hem onvoorstelbaar dat Ger zich zo liet kennen.

'Zeg Ger, je bent toch niet bang hé?' begon Cees op een treiterige toon. 'Weet je wat het met jou is, je maakt je niet kwaad genoeg op de momenten dat het erop aan komt.'

'Nou, ik vind die Frank Buchmann ook niet zo, eh, erg...'

'Ger,' doceerde Cees plechtig, 'die Morele Herbewapening is het gevaarlijkste zootje schorem dat zich in het westen over de diverse landsgrenzen heen durft te manifesteren. Ze willen een ideologie uit de grond stampen om die tegen de communistische te stellen. Ze vinden dat het westen geen ruggegraat meer heeft en daarom spoedig onder de voet gelopen zal worden door het bevlogen rooie tuig. Alles wat je maar kunt bedenken is fout aan die lui. Als die mensen hier in Nederland hun ideologie aan de man gaan brengen wordt het een heilstaat die voor het duizendjarig rijk nauwelijks onder zal doen.' Hij praatte met een dwingend staccato dat zich niet liet onderbreken en liet zijn donkere ogen daarbij van man tot man door de auto dwalen. 'Ze zitten al tot in de hoogste toppen van de PvdA, ik zweer het je. En die Buchmann, dat is de *capo di tutti capi*, het opperschoelje, de man die het allemaal uitgevonden heeft. En die Buchmann ga *jij* middenin zijn rotsmoel raken met *deze* kei. En nu wil ik niets meer horen.'

Arthur en Geert grinnikten. Terwijl ze over het Rokin reden constateerde Arthur dat voor hen uit de lucht al enigszins lichter begon te worden. Er passeerde hen een enkele auto. Ze mochten niet al te lang meer wachten.

Geert parkeerde zijn eend rochelend voor het postkantoor en bleef, met draaiende motor, achter het stuur zitten zodat hij de Mozes en Aäronstraat in de gaten kon houden, langs het Paleis. Arthur posteerde zich op de hoek van het postkantoor vanwaar hij de Raadhuisstraat kon overzien en het zuidelijk deel van de Nieuwezijds, Cees een eind verderop de Nieuwezijds Voorburgwal zodat hij alle verkeer uit noordelijke richting kon zien aankomen. Het was doodstil toen Ger langzaam, de klinker moeizaam onder zijn colbertje gepropt, de rijweg overstak. Hij bleef staan op de vluchtheuvel, een meter of vier van de etalage verwijderd. De kleine pandjes waren alle in een tamelijk haveloze staat en de meeste etalages werden alleen voor reclame gebruikt. En daar staarde het twee meter grote hoofd van Frank Buchmann

Ger toe, een vriendelijke oom met een brilletje, vast aardig tegen zijn kinderen en huisdieren. Links en rechts stonden naast de foto enkele korte teksten.

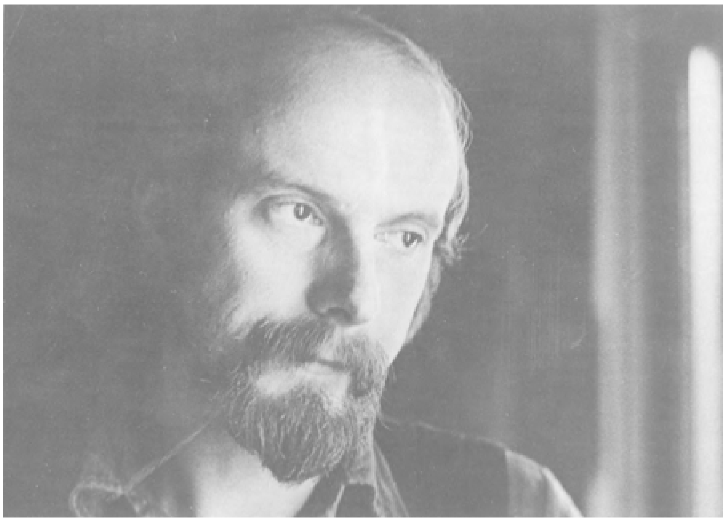
Ger keek om zich heen, eerst in de richting van de auto. Geert stak zijn hand omhoog vanuit het omhooggeklapte raampje, ten teken dat alles veilig was. Verderop hield ook Arthur zijn hand geheven, maar Cees schudde nadrukkelijk zijn hoofd en inderdaad sjokte er even later een taxi voor het postkantoor langs. Toen stak ook Cees zijn hand de lucht in. Maar Ger deed niets. Hij staarde naar de foto, de etalageruit en schoof de steen verderweg onder zijn jasje.

'Ger, hij is vroeger Nazi geweest. Het is de klassevijand,' riep Cees hem toe. 'Sterker nog: ze zijn erger dan de nazi's. Als ze het voor het zeggen krijgen gaan je vader en moeder eraan, worden al je boeken verbrand, ga je het werkkamp in, wordt je hele...'

Toen kwam de steen. Ger maakte een raar, meisjesachtig werpgebaar, de klinker beschreef een flauwe boog en plofte dof tegen het hout van het smalle vensterbankje aan, vlak onder de ruit. Arthur kon, van veraf, zijn ogen nauwelijks geloven; 'hij heeft misgegooid!' hoorde hij zichzelf roepen, verbijsterd, tegen niemand in het bijzonder. Geert begon schaterend te lachen maar Cees holde vreselijk vloekend in de richting van de etalage, daarbij bijna tegen Ger opbotsend wiens enige impuls was zich uit de voeten te willen maken. Slechts een noodkreet van Geert weerhield Cees ervan het karwei alsnog af te ronden, hij draaide zich om en rende ook in de richting van de auto die al zachtjes wegsputterde. Hij dook bijna op de schoot van Ger neer die het deurtje achter hem dichtklapte. Met een kalm gangetje reden ze zo richting Spui, terwijl de door Geert van veraf bespeurde politiekever net de hoek van het Paleis om draaide.

Vanaf de achterbank van de eend klonk een gesmoorde, grauwende kreet. Cees had Ger bij zijn stropdas vastgegrepen en trok die stevig aan, terwijl hij met zijn andere hand ritmisch zijn maagstreek bewerkte. 'Grote oetlul, wat

hebben we nou aan jou!' schreeuwde hij hem recht in zijn gezicht. 'Hij heeft misgegooid van een meter afstand! Jongens, hij gaat de gracht in, hoe moet je met zulke mensen nou de revolutie beginnen!' Ger uitte kreten van pijn en Geert moest wel snel de auto stilzetten om Arthur te helpen het gepijnigde slachtoffer uit handen van de razende Cees te bevrijden. Uiteindelijk liet deze laatste zich met gesloten ogen in zijn autostoel achterover zakken. Niemand sprak, ook Ger niet, die pogingen deed zijn stropdas weer te fatsoeneren. Geert en Arthur keken voor zich uit. Het was al bijna licht, een wandelend echtpaar keek nieuwsgierig in het voorbijgaan de auto in waarin vier jongens onopvallend zaten te doen. Verderop, op de hoek van de schilderijenwinkel van Karbargerboer aan het Spui stond een man zijn hond uit te laten. Geert haalde even snorkend zijn neus op en startte toen de auto. 'Ger doet niet meer mee,' besloot hij eenvoudig.



Jan Donkers / foto: Lon van Keulen.

Het dient ten sterkste afgeraden te worden...
Jan Donkers

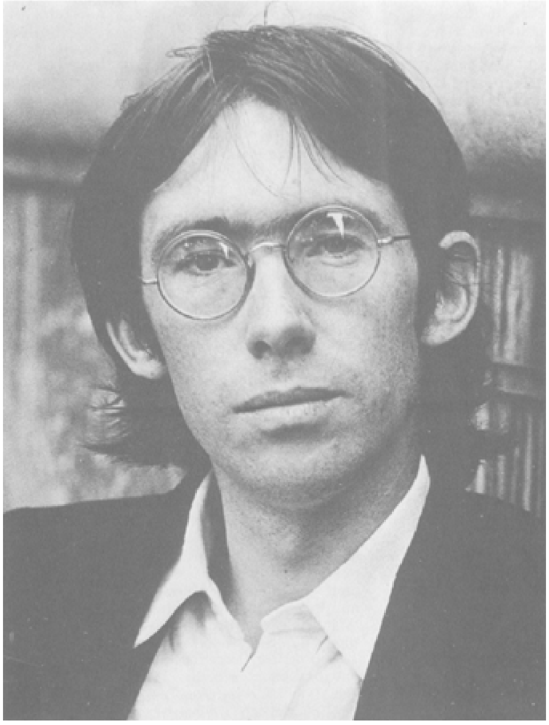
Het dient ten sterkste afgeraden te worden in opiniërende zin te schrijven over boeken van auteurs die men persoonlijk kent. Niet alleen roept men er de al dan niet terechte verwijten aangaande vriendjespolitiek mee over zich af, er doet zich een andere complicatie voor waarvan ik ten aanzien van Ian McEwan de volgende variant bespeur. Als ik zijn eerste roman *De Cementen Tuin* lees heb ik voortdurend de ervaring dat ik McEwan hoor spreken. Het boek heeft een wat fluisterende, gedempte toon, dezelfde toon waarmee ik McEwan in een café, bij zich thuis, bij zijn uitgever, over muziek, liefdesproblemen, reizen en wat al niet hoor praten. Mag ik nu zeggen dat McEwan's proza een frappant eigen toon heeft, dat hij schrijft met een uniek persoonlijk ‘geluid’? Of laat ik een dergelijke konstatering juist achterwege omdat ze mogelijkerwijze te sterk gekleurd wordt door mijn persoonlijke kennis? Carel Peeters heeft in een bespreking van McEwan's tweede verhalenbundel *Tussen de lakens* de mening uitgesproken dat ‘de bijzondere obsessies in deze verhalen te talrijk (zijn) zodat men ze gaat verwachten’ en hij liet daar de wens op volgen dat McEwan die verwachting in zijn volgende boek zou gaan doorkruisen. Ik neem aan dat Peeters wat dat betreft teleurgesteld zal zijn door McEwan's roman omdat het boek zich opnieuw afspeelt in het grensgebied van puberteit en adolescentie, omdat de erin voorkomende personen opnieuw ‘niet weten wat ze aanmoeten met de problemen die bij de volwassenheid (wat dat ook mag zijn) horen’ (Carel Peeters in VN). Ik heb de neiging het feit dat McEwan de thematische lijn uit zijn vroegere werk doortrekt als positief te beschouwen, niet omdat ik vind dat hij geen verwachtingen zou mogen doorkruisen, maar omdat hij die thematiek zo voortreffelijk synthetiseert en als basis gebruikt voor de romanvorm. Het zal zijn aandachtige lezers niet zijn ontgaan dat McEwan al eens eerder een gooi in de richting van de romanvorm heeft gedaan; hij heeft dat project nooit afgemaakt en de beide hoofdstukken die voltooid waren biedt hij zijn lezer aan als twee korte verhalen in zijn tweede bundel onder de titel *Zaterdag en Zondag*, *Maart 199-*. Deze beide fragmenten zijn typisch onderdelen van een werk dat, in zijn futuristische, onheilspellende opzet, de verwachtingen van McEwan's lezers zou hebben doorkruist wanneer het voltooid zou zijn. Het feit dat McEwan in *De Cementen Tuin*, dat zich opnieuw afspeelt in een van erotiek en escapisme doordrenkte adolescentenatmosfeer, zoveel nadrukkelijker als schrijver ‘aanwezig’ is is er mede oorzaak van dat de roman zoveel geslaagder is dan zijn Onvoltooide waarschijnlijk zou zijn geworden en toont voor mij aan dat het feit dat een schrijver binnen een beperkte sfeer opereert op zichzelf niets nadeligs hoeft te betekenen.

De vergelijking van *De Cementen Tuin* met William Golding's *Lord of the flies* blijft me intrigeren. Ook daar is sprake van een groepje kinderen dat door het lot gedwongen op elkaar wordt aangewezen en een micro-samenleving opbouwt zonder volwassenen. Maar waar het Golding erom gaat aan te tonen dat zaken als beschaving en moraal slechts bestaan bij gratie van het wakend en superviserend oog van anderen, en dat zich zonder een dergelijke externe factor ook of misschien wel juist, bij kinderen processen van machtswellust, beheersingsdrang en hiërarchievorming voordoen, daar lijkt voor McEwan de volwassenloze samenleving opnieuw idyllische trekjes te hebben. De vier broers en zusters in *De Cementen Tuin* kiezen, weliswaar

door hun passiviteit maar desondanks welbewust, voor die continuering van hun micro-kosmos en het lijkt me niet voor niets dat McEwan de verstoring van hun huishouden door de buitenwereld juist laat samenvallen met een incestueus hoogtepunt tussen de oudste broer en zuster.

Tenslotte: *De Cementen Tuin* is een boek dat, ondanks kleinere bezwaren als het m.i. wat te ‘gelikte’ slot, een duidelijke fase markeert in de richting van een ‘volwassen’ schrijverschap, al is het dan van een schrijver die er telkens weer blijk van geeft dat hij op zijn best is in de weergave van karakters voor wie de volwassenheid iets vaags, onaantrekkelijks vormt, iets dat passief of actief, bewust of onbewust zo lang mogelijk ver weg gehouden moet worden.

De korte verhalen van Ian McEwan
Henk Niezink



Wie is Ian McEwan?

Ian McEwan wordt door velen beschouwd als de 'boy wonder' van de hedendaagse Engelse literatuur. Hij heeft die reputatie verkregen door de twee bundels met korte verhalen die tot op nu van hem verschenen: *De laatste dag van de zomer*, zijn eerste boek dat in 1975

gelijktijdig in Nederland, Engeland en de Verenigde Staten verscheen (aldaar echter onder de even gerechtvaardigde titel *First love, last rites*) en *Tussen de lakens*, dat in mei 1977 in ons land uitkwam en pas in het najaar van datzelfde jaar in Londen als *In Between the Sheets* zou verschijnen. Een aanwijzing voor de respons die McEwans verhalen in ons land krijgen. Kennelijk correspondeert de sfeer ervan met iets wat ook in ons literaire klimaat velen aanspreekt. De schrijver McEwan vertoont verwantschap met Jan Wolkers, Dirk Ayelt Kooiman, Jan Donkers en Heere Heeresma.

Hij voelt geen affiniteit to de Engelse schrijvers van dit moment. Zelf zegt hij: ‘Er gebeurt (op literair gebied) niets in Engeland. Oude dames. Alleen maar Iris Murdoch.’ ‘Wanneer je vandaag de dag in Engeland literatuur bedrijft, word je gekonfronteerd met een gigantische hoeveelheid fiktie die te maken heeft met klassebewustzijn, goede manieren, middle class of juist upperclass, cricket.’

Ian McEwan zou, als je de Engelse klasseindeling beslist wilt hanteren, ingedeeld moeten worden bij de lower middle class. Geboren in 1948 in een pre-fab huis in de Engelse garnizoensplaats Aldershot. Vader beroepsmilitair, dus vaak overgeplaatst, ‘zodat ik nergens echt wortel heb kunnen schieten’. Hoewel hij een broer en een zus heeft - respectievelijk 10 en 12 jaar ouder dan hij -, groeit hij in feite als enig kind op, ‘de betrekkelijke eenzaamheid die dat met zich meebracht vind je in de verhalen wel gespiegeld’. Als hij elf jaar is, gaat hij naar een ‘boarding school’ (een openbare, dus niet zo'n dúre Engelse kostschool), waarvan de meeste kinderen uit East End kwamen, vaak uit onvolledige gezinnen.

Op achttienjarige leeftijd gaat hij naar de universiteit, maar het vooruitzicht na een studie Engelse taal- en letterkunde docent te worden lokt hem steeds minder. In die tijd schrijft hij zijn eerste verhaal en gebruikt voor het eerst drugs. ‘Dat was de eerste echte gebeurtenis in mijn leven: de gebruikelijke gang van zaken werd erdoor verbroken. Ik was daar trouwens nog laat mee ook. Het was in '71, toen de eigenlijke trend al voorbij was. Ik ging naar Pakistan, bleef er zeven maanden, kwam terug, en schreef na een tijdje een tweede verhaal. Die eerste verhalen ontstonden dus in een situatie dat ik zo'n beetje een drop-out was. Ik leefde van sociale zaken en luisterde naar rock-muziek’. Aldus Ian McEwan in een gesprek dat Jan Donkers en Gerrit Kooy met hem hadden en dat gepubliceerd werd in *De Revisor* van september 1975.

Sindsdien is McEwan herhaaldelijk geïnterviewd en telkens weer komt hij op mij over als een bijzonder aardige, ietwat schuchtere jongen met intelligente ogen achter de ronde glazen van zijn ziekenfondsbrilletje. Zo'n karakterisering zegt op zich niets, maar verklaart tot op zekere hoogte mede het schokeffect dat hij bij lezers die dit beeld voor ogen hebben, teweegbrengt.

Thematiek

Van de acht verhalen in zijn eerste bundel worden er twee verteld door jongens van respectievelijk 14 en 12 jaar, een verhaal handelt over een jongetje van 10 jaar, twee gaan - in de ik vorm - over adolescenten van ongenoemde leeftijd, en dan is er nog de *Conversatie met een kustbewoner*, waarin de ik-figuur weigert om volwassen te worden: ‘Ik wil weer één jaar oud zijn’.

Zelf zegt McEwan hierover: 'Achteraf beschouwd merk ik nu dat in veel van de verhalen varianten van het begrip "inwijding" verwerkt zijn, soms goed- en soms kwaadaardig. Het lijkt me niet zozeer een inwijding van jeugd in volwassenheid of van illusie in waarheid, maar van de ene fantasie in de andere'. Als dit laatste waar is, dan schrijft McEwan over de fantasieën die het proces van volwassen worden (kunnen) begeleiden. Over de obsessies en frustraties die de oorzaak zijn van deze fantasieën. De verwarringen en de onzekerheid die gepaard gaan met de groei naar volwassenheid worden op de lezer overgebracht, vaak op provocerende wijze. Het lijkt me niet zo toevallig, dat hij de overdrijving als stijlfiguur veelvuldig toepast: een bij uitstek puberaal fenomeen.

Met erotische gevoelens weten veel van zijn hoofdpersonen zich geen raad. De liefdesdaad is veelal vreugdeloos, wordt althans vreugdeloos beschreven, waardoor ze onerotisch wordt. Bekeken vanuit de 'optiek van een grensganger' in het gebied tussen jeugd en volwassenheid moeten vele handelingen van ouderen absurd, smerig, bedreigend en toch aanlokkelijk zijn. Opvallend is de afkeer van het menselijk lichaam bij veel hoofdpersonen. Zij voelen zich 'gebonden' aan een onaantrekkelijk lijf, dat zweet, kwijlt, urineert, ejaculeert of menstrueert. Al de vloeibare en slijmerige excrementen vormen een obsessie voor hen. Een psycho-analiticus zou hier waarschijnlijk opmerken, dat bij McEwan de orale en genitale fase wel een beduidende rol spelen, maar dat de anale kennelijk ontbreekt. In zijn tweede bundel groeit een kwaadaardige puist in iemands anus. 'De blokkade is compleet', zou Freud daarvan gezegd kunnen hebben.

Die tweede bundel (*Tussen de lakens*) telt zeven verhalen. In zes ervan speelt een *volwassen* man de hoofdrol en in het zevende een volwassen aap.

Al deze personages stralen, zoals Carel Peeters treffend opmerkte, een gelaten passiviteit uit. Sleutelwoorden zijn ook hier: eenzaamheid of

later opgetreden vereenzaming; onbehagen, dreiging en droefgeestigheid.

En ook hier weer McEwans voorkeur voor sterk realistische en vaak weerzinwekkende details.

Vrouwen

Voor het omslag van *De laatste dag van de zomer* is gebruik gemaakt van het schilderij Summer Time van Mike Gorman. Het toont ons een adembenemend schone jonge vrouw in een soort Leda-en-de-zwaan-houding, liggend in door groen gebladerte gezeefd zomerlicht. Dit omslag slaat, afgezien van titel en werfkracht, werkelijk nergens op. Tenzij alles wel zeer ironisch is bedoeld.

De vrouwen in McEwans verhalen worden over het algemeen op een ontluisterende manier beschreven.

In *Stereometrie* wil de hoofdpersoon zich van zijn vrouw, die o.a. aan nachtmerries lijdt, laten scheiden. In *Conversatie met een kastbewoner* is de moeder gek en wil zij verhinderen, dat de ik-figuur volwassen wordt. In het titelverhaal van *De laatste dag van de zomer* wordt Jenny aldus beschreven:

> Ze is zo dik dat haar armen niet recht naar beneden kunnen hangen. Ze heeft rubberbanden om haar nek --- Ze geeft me een hand en maakt, nog steeds naar me kijkend, een soort gillerig geluid, als een beleefd paard --- Haar hand is warm en vochtig en roze als een spons, met onderaan elke vinger een kuiltje --- Ze heeft een heel groot gezicht, rond als een rode maan, en dikke brilleglazen, waarachter haar ogen zo groot als golfballen lijken.

In *Vermommingen* is de tante van Henry een gedegenereerde, oude toneelspeelster. *Eerste liefde en laatste riten* toont ons de jonge vrouw Sissel, ‘met schimmel tussen haar tenen’.

In *Tussen de lakens* van hetzelfde laken een pak.

Het gruwelijkst - zeker voor mannen - is de oudere hoofdverpleegster uit *Pornografie* getekend, dominerend en sadistisch. Het is niet alleen uit woede, dat zij samen met een leerling -verpleegster de minnaar die hun besmet en bedrogen heeft op vakkundige wijze ontmant. (‘We zullen een mooi stompje laten zitten, als herinnering aan ons’). De angst van de man voor de penisnijd van de oervrouw?

Sally Klee, de schrijfster uit *Overpeinzingen van een gemainteneerde aap* lijdt niet alleen aan een onsmakelijke sexuele afwijking (bestialiteit), maar ook nog aan nachtmerries en spruw.

In *Twee fragmenten: zaterdag en zondag, maart 199-* is de minnares een visverkoopster, wat tot de volgende sexueel-ontmoedigende situatie kan leiden:

> Terwijl ze praatte masseerde ik haar nek en haar rug. Nu ruikt alles naar vis, Henry, riep ze uit. Ik had het voor de nog om haar hangende genitale geur van een andere minnaar gehouden - ze had er veel - maar dat zei ik niet. Haar angsten en klachten verschilden niet van de mijne, en toch - of

liever, dus - zei ik alleen maar vage, troosteloze dingen. Ik werkte mijn duimen tussen de dikke huidplooien rond haar middel. Ze zuchtte.

En ook hier komt de al genoemde oervrouw op overweldigende, symbolische wijze - en Ian McEwan is bepaald niet wars van symboliek in het verhaal achter de man opduiken: ‘Voor een torenhoge beha-advertentie stond een man aandachtig op zijn horloge te kijken. Achter hem plukte de reuzin met bevroren zorgeloosheid aan haar bandjes.’

In het titelverhaal *Tussen de lakens* zien we weer een mislukt huwelijk. ‘Ze haatte hem om zijn vreesachtigheid, zijn passiviteit en om al de verspilde uren tussen de lakens. Het had haar heel wat huwelijksjaren gekost om dat te zeggen.’

De ambivalente, navrante titel is uit een song van ‘The Rolling Stones’: Don'cha think there's a place for you in between the sheets? In het verhaal *Heen en weer* is het opnieuw de oervrouw, in de gedaante van een vriendin met dochtertjes. In de donkere slaapkamer liggend naast zijn slapende geliefde constateert de ik-figuur:

> ‘Ja, het oeroude heen en weer gaan heeft haar in slaap gewiegd en heeft mij, in de slaap, naar haar toe getrokken en haar been over het mijne gelegd. Het donker wordt blauw en grijs en onder haar borst, tegen mijn slaap aan, voel ik de oeroude tred van haar hart heen en weer gaan.’ Met angst in zijn hart denkt hij: ‘Ik ben het, ik ga het eerst dood en jij leeft misschien wel eeuwig.’

Mary uit *Psychopolis* heeft als sexuele afwijking haar voorkeur voor ‘bondage’, maar valt als neurotica niet erg op in een gezelschap van neurotici in een neurotische stad (Los Angeles, waar Ian McEwan enige tijd verbleef). Wat wél opvalt is, dat hier voor het eerst in een enkele zin iets over de schoonheid van vrouwen wordt gezegd: ‘Ik zag nu ook hoe mooi de vrouwen (op het strand) waren, hun bruine ledematen uitgespreid, net zeesterren.’

Nee, het enige verhaal waarin een volwassen vrouw werkelijk lyrisch wordt beschreven is *Zo dood als het maar kan*.

> Haar lichaam paste zich door zijn golvende

> veranderingen van houding aan de unieke eisen van iedere creatie aan. Met ademloze gratie voegden de lijnen van haar volmaakte lichaam zich in een teder contrapuntisch spel naar de veranderende arabesken van modieus raffinement.

Pas halverwege het verhaal wordt ons duidelijk, dat deze vrouw en minnares een etalagepop is. De dwangneurose van de ik-figuur leidt tot jaloezie op zijn chauffeur en tenslotte tot een meer tragische dan komische 'crime passionel' op de etalagepop. De omineuze naam van de overspelige pop is... Helen(a).

Het is veelzeggend, dat ook indien er geen reden is voor afkeer door lijfelijke processen het batig saldo van de relatie nihil is.

Meisjes

Het omslag van *Tussen de lakens* toont ons het schilderij 'The Three Marguerites I' van de Rotterdamse schilder Arie van Geest. Zelden zag ik een toepasselijker afbeelding. In een zomerlandschap zit een jong meisje op een stenen muurtje. Ze heeft een wit jurkje aan, evenals haar vriendin (of zusje), die naast haar staat. Samen hebben zij attributen van jeugd, onschuld en zomer: een pop, een poesje en pasgeplukte margrieten in hun handen. Voor Ian McEwan is de zomer overigens identiek met de jeugd, getuige het verhaal *De laatste dag van de zomer*. Het verval van de herfst treedt dus al bij het volwassen worden in.

Als je het boek omdraait zetten de muur en het zomerse landschap zich voort en op de voorgrond ligt in canailleuze houding de derde Margaretha zonder verhullend wit jurkje. Haar ogen hebben een wetende, uitdagende taxerende blik. Zij is in dat obsederende grensgebied tussen jeugd en volwassenheid en bezit daar alle lichamelijke kenmerken van.

Hoe vergaat het de jonge meisjes in Ian McEwans verhalen?

De eerste *Marguerite*, het tienjarig zusje van de veertienjarige hoofdpersoon uit *Huisvlijt* wordt door hem ontmaagd bij het vader-en-moedertje spelen. Op de achtergrond speelt de derde *Marguerite* in de gedaante van het meisje Loeloe Smith, dat tot alles bereid was en alles al had gedaan (zoals de jongens beweerden). Faalangst drijft de jongen bij het 'uitproberen' op zijn zusje.

In *Vlinders* treffen we een eerste of tweede *Marguerite* aan in het argeloze meisje Jane, dat door de sexueel gefrustreerde hoofdpersoon wordt meegelokt en wordt vermoord. Een soort beauty-and-the-beast-verhaal.

Vermommingen laat ons kennis maken met het mooie meisje Linda, dat al iets van het wetende van de derde Marguerite heeft en ook nog de onbevangenheid van Alice in wonderland bezit.

Het dochtertje van de hoofdpersoon uit *Twee fragmenten* vertoont al op zeer jeugdige leeftijd die verwarrende mengeling van uitdagende onschuld, die dus niet meer zo onschuldig is. In *Tussen de lakens* wordt de veertienjarige dochter van Stephen Cooke als volgt gekarakteriseerd:

> Ze bewoog zich gemakkelijk tussen kind en vrouw. Als hij geluiden uit haar slaapkamer hoort komen, doen die hem denken aan zijn vrouw in, of dichtbij een orgasme. En toch, als zij slaapt, met een zweem van een glimlach op haar gezicht en in de bleekheid van haar naar hem toe gekeerde hals meende hij als op een heldere morgen in zijn jeugd een veld vol verblindend witte sneeuw te zien dat hij, een kleine jongen van acht jaar, niet had wagen te bezoedelen met de littekens van zijn voetstappen.

Een veelzeggend en symbolisch slot van dit verhaal.

In de houding van Ian McEwans personages bespeur ik angst voor de vrouw als incarnatie en voortbrengster van dit aan de aarde gebonden, zeer lijfelijke leven. De vrouw als verleidster, vooral als zij de actieve rol speelt, de vrouw als oermoeder. Het is de vrouw die de fantasieën van pubers en adolescenten beheerst. Het jonge meisje draagt dit alles al met zich mee. Al zeer jong kan zij de gedaante van de derde Marguerite aannemen en wordt zij gevaarlijk en aantrekkelijk. Het is wat goedkoop - een auteur is niet aansprakelijk voor de handel en wandel van zijn creaties - de oorzaak van die angst te zoeken in de typische jongenswereld van een Engelse kostschool.

Ook McEwan is echter product en slachtoffer van onze tijd, waarin het lichamelijke rijpingsproces het geestelijke doorgaans ver achter zich laat.

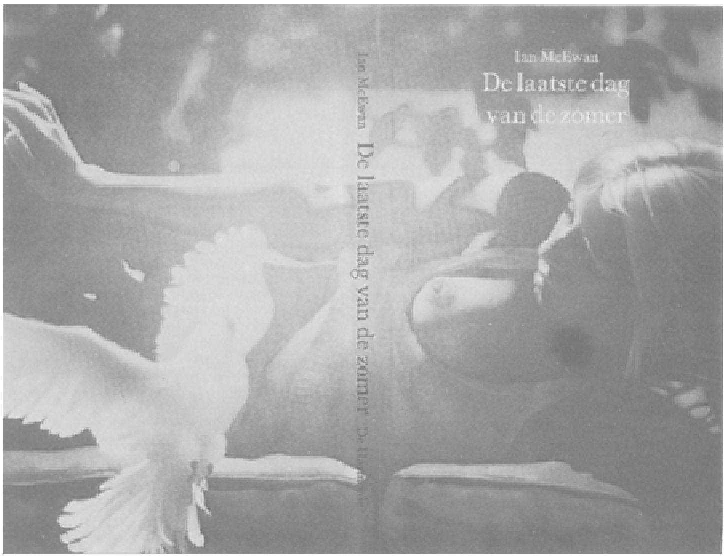
Sfeer

Verreweg de meeste van zijn verhalen spelen in Londen, waar hij momenteel woont. Het zijn niet de plaatsen waar doorgaans de toeristen komen, afgezien dan van Soho.

De sfeer van desolaatheid in de armoewijken van Londen geeft McEwan trefzeker weer.

> Ik liep naar links, omdat dat de kant was waar ik met mijn gezicht naartoe stond. Ik liep verscheidene straten door, tussen ligusterheggen en hete, geparkeerde auto's. In elke straat hing dezelfde etenslucht van de lunch die werd klaargemaakt. Ik hoorde hetzelfde radioprogramma door open ramen. Ik zag katten en honden, maar erg weinig

mensen en dat alleen in de verte. Ik trok mijn jasje uit en droeg het over mijn arm. Ik wilde bij bomen en water zijn. Er zijn geen parken in dit deel van Londen, alleen parkeerterreinen. En het kanaal is er, het bruine kanaal dat tussen fabrieken door loopt en langs een schroothoop, het kanaal waar de kleine Jane in is verdronken.
(Vlinders)



In de *Twee fragmenten: zaterdag en zondag, maart 199-* loopt de hoofdpersoon over de Vauxhallbrug en kijkt naar de Thames. ‘Sommige mensen zeiden dat de rivier op een dag droog zou vallen en de gigantische bruggen dan zinloos nieuw grasland zouden overspannen.’

In beide fragmenten hangt een sfeer als na een ongenoemde ramp, waarna alles niet of maar zeer gebrekkig functioneert. Een visioen van een post-industriële samenleving die nagenoeg geheel gedesintegreerd is, bevolkt door lusteloze en vreugdeloze mensen.
In *Fragmenten* vindt overigens een voor mij onverklaarbare verschuiving van de hoofdfiguur plaats: van derde naar eerste persoon.

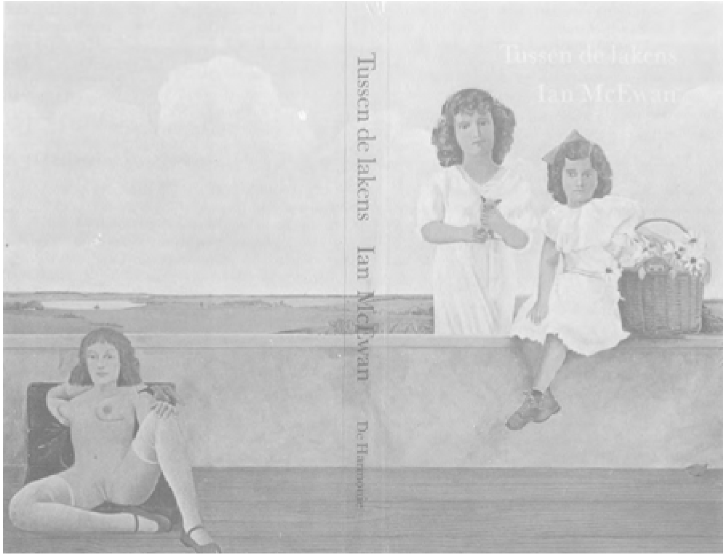
Met dezelfde trefzekerheid als waarmee hij de soms morbide sfeer van Londen weergeeft, schildert hij als in een impressionistisch schilderij de landelijke sfeer van de Thames-vallei op een laatzomerse avond.

Daarna loop ik (de twaalfjarige hoofdpersoon) naar de rivier om naar mijn boot te kijken. Ik heb hem gekocht met wat geld dat ik heb gekregen toen mijn ouders zijn gestorven. Tegen dat ik bij de steiger ben is de zon onder en de rivier is zwart met stukjes rood erin, net als de lapjes goed die op zolder lagen. Vanavond is de rivier traag en de lucht is warm en zacht. Ik maak de boot niet los, mijn rug doet teveel pijn van de zon om te roeien. In plaats daarvan klim ik erin en wieg mee met het kalme rijzen en dalen van de rivier. Ik kijk hoe de rode lapjes wegzinken in het zwarte water en vraag me af of ik teveel van Jenny's lucht heb ingeademd.

Het meest impliciet, dus misschien wel het indringendst, is de wijze waarop Ian McEwan de sfeer schildert van Los Angeles.

> 'Ik had nooit naar L.A. moeten komen,' zei Terence, toen de serveerster hem een tweede kop koffie inschonk. 'Voor Engelsen geeft het niet. Jullie zien alles wat hier gebeurt als

een bizarre komedie van uitersten. Maar dat is omdat jullie er buiten staan.
In werkelijkheid is het psychotisch, volslagen psychotisch.'



Psychopolis is in meer dan een opzicht een uitzonderlijk knap verhaal, ironisch en 'relaxed' geschreven en soms op een navrante manier humoristisch.

Humor

De humor in de verhalen van Ian McEwan heeft meestal een nogal 'terloops' karakter.

Soms zit er een element van absurditeit en ook wel van wreedheid in, een soort Han-de-Witachtige humor dus.

Een sterk voorbeeld hiervan vinden we in *Huisvlijt*, waar twee arbeidersjongens door middel van winkeldiefstallen hun zakgeld op een aanzienlijk hoger dan modaal niveau brengen. Een Heere Heeresma had de volgende passage kunnen schrijven...

> Ik was trouwens rijker dan al mijn vele ooms of mijn overwerkte vader of wie ik verder ook van onze familie kende.
> Ik moest altijd lachen als ik dacht aan de twaalf uur per dag die mijn vader in de meelfabriek werkte, aan zijn uitgeputte, geblankette, humeurige gezicht als hij 's avonds thuiskwam en ik lachte nog harder als ik dacht aan de duizenden die iedere ochtend naar buiten stroomden uit net zulke straten met arbeiderswoningen als waar wij woonden om de hele week te zwoegen - zondag uitrusten en maandag weer terug naar het werk in de werkplaatsen, fabrieken en timmerwerven en op de kades van Londen - en die iedere avond ouder, vermoeider en niet rijker weer thuiskwamen. Onder het theedrinken lachten Raymond en ik om een zo berustend verraad van een heel leven, het sjouwen, graven, scheppen, inpakken, controleren, zweten en steunen voor de winst van anderen, lachten wij om het feit dat zij, om zichzelf gerust te stellen, van hun levenslange sloven een deugd maakten en er trots op waren dat zij nooit een dag in het inferno hadden gemist. En het hardst lachte ik als mijn oom Ted of mijn oom Bob of mijn

vader mij een van hun zuurverdiende shillings - en bij bijzondere gelegenheden een briefje van tien shilling - cadeau gaven. Ik lachte omdat ik met één lucratief middagje in de boekhandel meer verdiende dan zij in een week bij elkaar konden schrapen. Ik

> moest natuurlijk tactvol zijn met lachen, want het zou niet aangaan zo'n geschenk te bederven, vooral omdat zij er zo duidelijk van genoten het mij te geven.
> Ik zie ze nog voor me, mijn vader of een van mijn ooms. Zoals zij met het geldstuk of het bankbiljet in de hand over het kleine lapje vloer van onze voorkamer beenden, anecdotes vertellend, herinneringen ophalend, wijze raadgevingen uitdelend, gereed voor de weelde van het geven - en zij voelden zich heerlijk, zo heerlijk dat het een lust was om naar te kijken. Zij voelden zich - en voor dat korte ogenblik waren zij dat ook - groot, wijs, nadenkend, vriendelijk, mededeelzaam en, wie weet, misschien een beetje goddelijk; patriciërs die op de meest verstandige en edelmoedige wijze hun zoon of neefje de vruchten schonken van hun rijkdom en scherpzinnigheid. Zij waren goden in hun eigen tempel en wie was ik dat ik hun geschenk zou weigeren? Vijfig uur per week werden zij op de fabriek tegen hun kont geschopt en zij hadden ze nodig, deze salon-mirakelspelen, deze mythische confrontaties van Vader en Zoon. Dus ik, die alle nuances van de situatie aanvoelde en waardeerde, nam hun geld aan, speelde op gevaar af verveeld te worden, het spel een beetje mee en onderdrukte mijn pret tot later, en dan huilde en gierde ik van het lachen tot ik niet meer kon. Lang voordat ik het wist was ik al een geïnteresseerde en veelbelovende leerling op het gebied van de ironie.

Voorbeelden van ‘terloopse’ humor zijn er in de verhalen te over.

De oude man van de groothandel in pornografische tijdschriften: ‘Het is allemaal vullis. Ze moesten het verbieden’.

De op een etalagepop verliefde man:

> ‘Ik ben drie keer getrouwd geweest en mijn huwelijken hebben in chronologische volgorde acht, vijf en twee jaar geduurd. Elk huwelijk was beter dan het voorgaande, al was het alleen omdat het korter duurde.’ ‘Ik trok een bijzonder mooie ochtendjas aan, een geschenk van mijn tweede vrouw (die nu overigens oppositieleider in het Lagerhuis is) en ging naar de keuken om koffie voor mijzelf te zetten.’
> ‘Ik trok me terug in de keuken, waar ik whisky zat te drinken uit de fles, want ik had eraan gedacht die mee te nemen.’ ‘Diezelfde avond gingen wij met elkaar naar bed en niet erg lang daarna werden wij vrienden’.
> (Psychopolis) ‘Het idee om haar te vragen of zij wilde dat ik haar losmaakte, leek me belachelijk en haar zomaar, zonder haar toestemming los maken, joeg me de stuipen op het lijf. Ik wist tenslotte niet eens of het hier om een ideologische of een psychoseksuele kwestie ging.’ (Psychopolis)

Balans

Bij het lezen van de verhalen van Ian McEwan dacht ik enkele malen aan de titel van een verhalenbundel van Belcampo: *Tussen hemel en afgrond*.

In zowel *De laatste dag van de zomer* als in *Tussen de lakens* staan sublieme verhalen. Maar in beide bundels komen ook verhalen voor die beter in portefeuille hadden kunnen worden gehouden.

Pikmans in de schouwburg en *Conversatie met een kustbewoner* ontsieren m.i. zijn eerste bundel.

In *Tussen de lakens* zijn hiervan a.h.w de pendanten *Pornografie* en *Overpeinzingen van een gemainteneerde aap*. Dit laatste verhaal heeft bovendien een op storende wijze ongeloofwaardige plot. McEwan werkt vaak naar een te sterke climax toe en dat ontsiert een schitterend verhaal als *De laatste dag van de zomer*. Ook in *Vlinders* schaadt het psychologisch én verhaaltechnisch zwakke slot dit huiveringwekkend knappe verhaal.

Een misschien niet door iedereen als hinderlijk ervaren verschijnsel is McEwans voorkeur voor symboliek. Voor mij was deze in *Eerste liefde en laatste riten* te nadrukkelijk aanwezig. Wie zich al te zeer ergert aan de weerzinwekkende, meelijwekkende anti-helden in de verhalen van McEwan kan ik (her)lezing van W.F. Hermans *Antipathieke romanpersonages* aanraden.

De sterk realistische details komen niet enkel voort uit de bij McEwan kennelijk wel aanwezige drang om te schokken, maar zijn doorgaans wel degelijk functioneel. De wreedheid van het verhaal *Vlinders* wordt bijvoorbeeld nog geaccentueerd door de beschrijving van een jongensbende die voorbereidingen treft een levende kat te roosteren.

Wat Ian McEwan tot een goed schrijver maakt is vooral zijn trefzekere stijl. Woordkeuze en zinsbouw zijn doeltreffend.

Het komt mij voor, dat hij in het laatste verhaal van zijn tweede bundel een maximum aan efficiëntie in taalgebruik heeft weten te bereiken. Met name het grandioze slot van *Psychopolis* is een toonbeeld van functioneel schrijven.

Het is te hopen, dat Ian McEwan deze lijn doortrekt in zijn eerste roman *The Cement Garden*, die binnenkort gelijktijdig in Nederland en in Engeland zal verschijnen.

‘Aan al het goeie zit een slechte kant’
Tine van Hout in gesprek met Ian McEwan*

Waarom heeft u na al die korte verhalen nu opeens een roman geschreven?

Het was de eerste roman die ik afgemaakt heb, ik ben al vaker met romans begonnen, maar die heb ik dan tot korte verhalen omgewerkt, omdat ik vond dat ze hun lengte niet rechtvaardigden, andere keren ben ik er gewoon halverwege uitgestapt. Maar dit was het eerste materiaal waarvan ik dacht dat het een uitgebreide behandeling zou rechtvaardigen.

Het besluit om een roman te schrijven was wat dat betreft, dus geen taktische beslissing. Ik geloof dat het voor mij op dit moment heel goed mogelijk is om door te gaan met korte verhalen schrijven en daar toch een vrij groot publiek mee te bereiken. Ik ben echt niet onder druk gezet om een roman te schrijven, ondanks het feit dat uitgevers nog steeds van het idee uitgaan dat romans beter verkopen.

Ik had best door kunnen gaan met het schrijven van korte verhalen en ik zal dat in de toekomst waarschijnlijk ook wel doen. Ik denk dat de enige eerlijke manier om beslissingen over de vorm te nemen, is, door dat te doen in relatie tot het specifieke materiaal waar je op dat moment mee bezig bent. Naar mijn idee worden er een hoop boeken geschreven die eigenlijk maar twee of drie ideeën bevatten, en die redelijk succesvolle korte verhalen van zo'n tienduizend woorden zouden kunnen zijn. Maar wat er gebeurd is, dat mensen geheel aan het romanidee gebonden zijn, want dat hoor je te schrijven en daarom moeten ze het opvullen en uitbreiden tot ze 60.000 woorden hebben, en dan krijg je gewoonlijk een verwaterd effect. Ik denk dat er een hoop middelmatige romans op die manier op de markt komen.

Wat is dan het enorme onderwerp van uw roman?

Het is geen uitgebreid onderwerp en het is ook geen grote roman, ongeveer 50.000 woorden. Het is moeilijk om te zeggen hoe je een idee als een roman idee kunt herkennen, maar ik geloof dat de kern ervan is dat de karakters binnen een kort verhaal niet genoeg ruimte hebben om zich te ontwikkelen, en hier was een idee waarin het heel essentieel was dat bepaalde ontwikkelingen plaats zouden moeten vinden in relatie tot bepaalde mensen.

Het gaat over vier kinderen in de leeftijd van 6 tot 17 jaar die opeens samen en alleen in een huis zijn, over de machtsverschuivingen en de ontwakende sexualiteit van deze kinderen als ze bezig zijn op hun eigen manier een gezin te vormen. Ze zijn plotseling zonder hun ouders, ik kan niet verraden hoe dat komt. In zekere zin gaat het over het kerngezin en het soort spanningen, oedipus spanningen, dat het bijeen houdt.

U schrijft veel over kinderen en veel van uw verhalen zijn situaties beschreven als gezien door de ogen van een kind.

Ja, ik kan niet precies zeggen waarom ik dat zo vaak doe. Het is een handige methode voor een schrijver omdat kinderen vaak helemaal buiten het voorgeschreven kader van verwachtingen en regels voor het menselijk gedrag staan, wat volwassenen toch vaak wel hebben. Het waarnemen van een kind geeft de schrijver een soort

* *fragmenten uit dit gesprek waren te horen in ‘Gods eigen programma’ van de VPRO radio in juni van dit jaar.*

vrijheid, de vrijheid om de dingen fris te bekijken, of dat gedrag van een afstand met een soort onbegrip te bestuderen.

Dus het is een schrijverstrucje?
Zo wordt het, achteraf, vaak wel beschreven. Maar omdat ik een kind geweest ben en omdat ik me het kind-zijn zo goed herinner, is het ook een heel scala van ervaringen waar ik met betrekking tot mezelf iets aan wil doen. Het is een ervaringsgebied waarover ik kan communiceren met mensen die dezelfde gevoelens en mogelijkheden hebben. Maar het is moeilijk om te zeggen waarom je schrijft wat je schrijft, je gaat zitten en ideeën vormen zichzelf en... vaak als je probeert om uit te leggen waarom je iets deed, dan begin je met ‘achteraf-theorieën’ te ontwikkelen en dat zijn dan vaak vervormingen.

Komt het vaak voor dat u met stijgende verbazing naar andermans theorieën over uw werk luistert?

Uiteindelijk is de enige uitleg voor wat je doet, dat wat je doet. Ik ben niet het soort schrijver die bepaalde theorieën over schrijven uitwerkt, en vervolgens op pad gaat om deze theorieën te bewijzen. Ik heb korte verhalen geschreven omdat ik geloof dat ze me de vrijheid geven om verschillende stemmen uit te proberen en ik geloof dat ik daarvoor elke keer weer andere kriteria toegepast heb. Kijk, als je gevraagd wordt op welke principes je je schrijven baseert, dan zeg je... ik weet het niet, en dat is niet erg hulpvaardig, of je merkt dat je onbewust opeens een recensie die je vorige week gelezen hebt, begint te echoën. Een recensie waarin iemand je van uitleg over eigen werk voorzien heeft, en daar hou je je dan aan vast.

Maar autobiografische elementen, dat is toch makkelijk na te gaan?

Ja, maar over het algemeen zijn erg weinig van mijn verhalen direkt autobiografisch. In het beschrijven van mijn eigen leven ben ik nooit erg geïnteresseerd geweest. Ik ken veel schrijvers die dat doen en sommigen daarvan doen het erg goed, maar mij interesseert het over het algemeen niet. Tegelijkertijd ligt het natuurlijk voor de hand dat elk schrijven op een bepaalde manier autobiografisch is. Voor mij is het een hele wazige vorm van mijn eigen leven dat zijn weg vind in mijn verhalen, erg misplaatste stukken autobiografie, in zware vermomming. Het verhoudt zich waarschijnlijk tot mijn eigen leven als dromen tot de werkelijkheid, dat wil zeggen dat ze vaak herkenbaar zijn als vermommingen van bepaalde ervaringen, maar die hoeven niet noodzakelijkerwijs op een naturalistische wijze neergezet te zijn. Het verhaal *First love, last rites* is tamelijk autobiografisch, en enkele karakters hier en daar ook wel, maar over het algemeen zijn het vervormingen en vermommingen van verschillende persoonlijke ervaringen... dromen... angsten.

U praat aldoor over dromen, maar veel van uw verhalen komen meer als nachtmerries op mij over, ze zijn uiterst deprimerend.

Ik denk dat ‘Vrolijkheid’ als onderwerp van schrijven me niet erg interesseert, (lacht) maar ik houd wel van vrolijke mensen. De meeste fictie, de meeste kunst in feite, houdt zich op de een of andere manier met het kwaad bezig. Een paar erg zoete kindersprookjes uitgezonderd. Ik betwijfel of je veel van belang in de kunst zou kunnen vinden dat zich niet op een of andere manier met de spanningen tussen het goed en kwaad bezighoudt. Aan al het goeie zit een slechte kant.

Voor de meeste mensen is het leven helemaal niet prettig. Ik ben niet van plan om een soort ontsnappingsproza te schrijven. Maar ik vind dat veel van mijn verhalen wel degelijk humor, zwarte humor, bevatten. Sommige mensen hebben daar meteen waardering voor, anderen zullen het nooit grappig vinden omdat ze vaak van sexuele aard zijn. Maar er is een sterke komische impuls in deze verhalen, het is het enige tegengif tegen de kwaliteit van de nachtmerrie, de donkerheid die je beschrijft.

Uw verhaal ‘Two Fragments, March 199-’ weerspiegelt nu niet direct een blijmoedig vertrouwen in de toekomst.

Nee, maar als je de gewone man in de straat vraagt wat hij van de toekomst verwacht, en daarmee bedoel ik niet de intellectuelen, de onheilsvoorspellers en de

milieubeschermers, dan zul je ook geen opgewekt antwoord krijgen. De hele beschaving gaat op dit moment een richting uit die alleen bevredigend is voor een hele kleine groep, en zelfs die groep, de handhavers van de status quo, zijn niet erg op hun gemak. Ik ben niet optimistisch over de politieke toekomst van het westen... en het oosten, en dat klinkt natuurlijk in mijn verhahalen door.

Ik begrijp nooit waarom mensen zo door mijn verhalen geschokt zijn. Ik ben er nooit helemaal zeker van of het komt doordat ik een vreemd soort afstand tot ze heb, waardoor ze moralistisch neutraal voor me worden, dingen die ik in het massavermaak en de reclame zie, maken op mij een veel groteskere en, zowel fysiek als psychologisch, veel geweldadiger indruk dan de zaken in mijn verhalen.

Een verklaring is waarschijnlijk het feit dat mensen bepaalde verwachtingen van fictie hebben. Vooral in dit land waar fictie voornamelijk bestaat uit beschrijvingen van het sociale en openbare gedrag van mensen, en de kunst van het fictie schrijven betekent dat je een openbaar gebied binnentreedt, waar het beschrijven van privé-ervaringen als pornografie of als exploitatie beschouwd wordt, afdwalend naar het gebied van de slechte smaak. Ik snap echt niet waarom mensen zo door mijn verhalen geschokt worden terwijl ze als ze naar de bioskoop gaan zien hoe mensen elkaar vrolijk door het hoofd schieten.

Maar ik denk dat je als je mensen dingen van heel dicht bij laat zien, bepaalde heel algemene vormen van vervreemding, die mensen in de stad ervaren, zij daar heel onbehagelijk van worden. Soms probeer ik mezelf ervan te overtuigen dat het juist voldoening geeft dat die mensen zich zo onbehagelijk voelen van dat verhaal, maar vaak denk ik ook dat het ze belet om te lezen wat er echt staat, dat ze alleen het meest manipulerende en uitbuitende en pornografische zien, iets wat ze in feite helemaal niet zijn, ze zijn heel vaak juist het omgekeerde.

Een Engelse kritikus schreef 'hij wil shockeren en hij slaagt erin'.

Dat soort reacties krijg ik meestal van recensenten die 20 jaar ouder zijn dan ik. Je vraagt je af waar ze aan denken, zijn hun meest intieme gedachten identiek aan hun publieke uitspraken? Hebben ze er zelf geen idee van hoeveel hun publieke- en privé persoonlijkheden van elkaar verschillen? Ik denk dat voor een bepaalde generatie lezers alles wat met sex te maken heeft op een bepaalde manier behandeld moet worden: het moet duidelijk erotisch-pornografisch zijn, want dan kunnen ze het afkraken. Als het sexueel is binnen een literaire - bij gebrek aan een beter woord - context, dan voelen ze zich niet meer op hun gemak. Je zou kunnen zeggen dat, als je in een beschaving leefde waar het ontzettend grof was om over bomen te praten, en een boek zou schrijven over mensen die op een kantoor werken en die op een bepaald moment dat kantoor verlaten om te gaan pick-nicken, en dat ze toen in het voorbijgaan een paar bomen zagen, en dat het noodzakelijk voor het verhaal was om te beschrijven dat ze tussen die bomen doorliepen - dan zouden de bewakers van de status quo in die beschaving zeggen dat het een boek was dat geobsedeerd was met bomen. Wat je in werkelijkheid krijgt is dat ze hun eigen obsessies op mijn werk projecteren. Volgens mij is het meeste van het sexuele gedrag in mijn boeken heel vanzelfsprekend. Ik was stomverbaasd toen ik voor het eerst bij de korte inhoud opsommingen van mijn verhalen in kritieken las. De feiten klopten wel, maar het was verbazingwekkend om te zien hoe sexueel geobsedeerd die kritisie zijn, de mate waarin ze alleen maar op bepaalde beschrijvingen hamerden die puur sexueel waren, alsof er niets anders over het korte verhaal te zeggen valt dan het weergeven van de inhoud. Ik denk dat dat een algemeen probleem van het recenseren van korte verhalen is, het wordt niet serieus genomen, en mensen vinden het verschrikkelijk moeilijk om korte verhalen aan een buitenstaander te beschrijven zonder terug te vallen op het 'anecdotes slijten'.

Dat is het voortborduren op de O'Henry traditie waar het korte verhaal specifiek anecdotisch moest zijn, met een vast begin, midden en slot. Ja, dat is de ongelukkige versie van het korte verhaal, de klassieke 19de eeuwse versie die altijd het zwaartepunt in de staart heeft - zo van 'het was helemaal geen wolf, het was mijn moeder'. Maar daar zijn we af, Joyce heeft met Dubliners dat patroon opgeblazen, en dat is toch al lang geleden. Hij maakte het mogelijk dat je aan mensen een klein stukje van iemands ervaringen laat zien, zonder dat je de hele karakterontwikkeling eerst moet volgen, en aan het einde hoef je ook niet je toevlucht tot trucs te nemen.

Toch heeft die nieuwe vorm op een of andere manier nooit zo'n vaste voet aan de grond gekregen, dat ze het klassieke idee dat het korte verhaal een soort opgetuigde anecdote is, omver kon werpen.

Hoe zou u uw eigen versie willen omschrijven, door wie bent u beïnvloed?

Van de mensen die ik las toen ik zo'n jaar of twintig was, had Kafka de grootste invloed op me en... (aarzelend) Freud. Ik heb nooit een poging gedaan om net als Kafka te schrijven, maar ik was erg geïnteresseerd in de mogelijkheid om gedesocialiseerde fictie te schrijven. Dat is belangrijk voor een Engelse schrijver, weten dat je niet persé over klasse, klasse mobiliteit en de klasse nuances hoeft te schrijven, dat de karakters niet in een bepaalde sociale stijl vastgeworteld hoeven te

zitten en dat ze ook niet eeuwig en altijd tussen zitkamers en tennisbanen heen en weer geschoven hoeven te worden.

Die vrijheid gaf Kafka me, maar ik geloof niet dat ik daarnaast bewust erg door anderen beinvloed ben, hoewel je onbewust natuurlijk altijd beïnvloed wordt door alles wat je leest.

Ik heb het gevoel dat er toch een overeenkomst is tussen uw verhalen en het klassieke korte verhaal, namelijk dat ze vaak in een gewone vertrouwde omgeving beginnen en dat dan langzaamaan een vervreemdend effect optreedt.

Ik ben altijd geïnteresseerd geweest in het verkrijgen van een soort evenwicht tussen het naturalistische en het fantastische. Als je mensen in extreme situaties wilt betrekken dan moet je dat doen door van een herkenbare omgeving uit te gaan, maar ik geloof dat dat een vrij algemene methode is. Kafka gebruikt het zeker ook, heel klassiek proza met een heel ordelijk verloop die onverwacht langzaamaan situaties begint te beschrijven die geheel buiten de menselijke ervaring liggen, of waanzinnig logische aanvullingen bij die ervaring. Mijn werk is in dat opzicht niet uniek.

Wat wel een unieke indruk maakt in uw verhalen is de volwassene-kind relatie, waarbij kinderen vaak de volwassenen zijn en de volwassenen als ze met een kind geconfronteerd worden, opeens merken dat ze zelf nooit op zullen groeien, op de manier die van ze verwacht wordt.

Het is moeilijk om een patroon in je eigen schrijven te ontdekken, vooral een patroon dat je eigen ideeën over de samenleving weerspiegelt.

De vriendschap met een kind is een veel bijzondere en ingewikkeldere zaak dan de meeste mensen denken, en dat komt waarschijnlijk omdat de meeste mensen die hechte relaties met kinderen hebben ook hun verzorgers zijn,

en als je de hele dag alledaagse vervelende dingen voor ze, en met ze, op moet knappen, dan hou je hun vreemdheid en uniekheid voor gezien. Maar als je beter kijkt zie je dat kinderen een zelfde soort uniekheid als volwassenen bezitten.

Het verhaal *Two Fragments* uit *In Between the Sheets* is gebaseerd op mijn relatie met de kinderen van mijn vriendin. En het titelverhaal van dat boek gaat over een relatie tussen een man, zijn dochter en haar vriendin. Een resencent zei dat hij uit dat verhaal het gevoel kreeg dat een vriendschap met een kind net zoiets was als een verhouding met een dwerg hebben - daar moest ik vreselijk om lachen maar het is, op een vreemde manier wel, een beetje waar. Relaties met kinderen zijn heel anders dan met volwassenen, kinderen zijn zich veel bewuster van wat ze echt willen en zeggen dat ook meteen. Die mythe van de sexuele onschuld van het kind daar heeft Freud allang mee afgerekend. Ik denk dat er een enorme kloof bestaat tussen hoe mensen over zichzelf denken, en hoe ze over zichzelf als kinderen denken.

Verder heb ik eigenlijk niets over kinderen in mijn werk te zeggen, alleen natuurlijk dat ik net als andere schrijvers mijn eigen ervaringen na ga, daarom gaan mijn eerste verhalen over kinderen van een jaar of acht negen. Vervolgens wilde ik over de pubertijd schrijven omdat die ervaringen eigenlijk de spil van ieders verdere leven vormen.

Sommige mensen komen er met succes doorheen, anderen komen er nooit uit. Nu begin ik stukken van mijn eigen ervaringen als volwassene te beschrijven.

Hoe oud bent u nu?

Bijna 30.

Kunt u me iets over uw jeugd vertellen?

Mijn vader was in het leger, daarom reisden we, vanaf de tijd dat ik heel jong was, naar verschillende posten in de uithoeken van het slinkende Britse Imperium. Ik ben in een militair stadje in Zuid Engeland geboren. Later zijn we naar Singapore en Noord-Afrika gegaan, en uiteindelijk in Duitsland terecht gekomen.

Mijn broer en zuster waren veel ouder dan ik. Ik groeide dus op als enig kind. Over het algemeen had ik een erg gelukkige jeugd met een erg grote mate van vrijheid. Ik had een hoop vriendjes, maar bracht toch ook veel tijd alleen lezend door. Ik denk dat ik tussen mijn zevende en twaalfde jaar meer gelezen heb dan in welke andere periode van mijn leven dan ook. Op mijn elfde werd ik naar kostschool in Engeland gestuurd, en toen brak een minder gelukkige tijd aan, het was een jongensschool en je leven draaide opeens om prestaties en examens.

Ik studeerde Engels aan de universiteit van Sussex en tijdens mijn derde jaar daar begon ik te schrijven. Maar ik begon pas serieus te schrijven toen ik voor mijn doctoraal zat. In dat laatste jaar van mijn studie heb ik 25 tot 30 verhalen geschreven. Tegen het einde van dat jaar publiceerde de *Transatlantic Review: conversations with a cupboard man* - dat was voldoende aanmoediging voor me om met schrijven door te gaan.

Waarom begon u te schrijven? Gewoon omdat u teveel vrije tijd had?

Kijk, het grote probleem voor mijn generatie is: Wat moet je doen als je je universiteitsdiploma in je zak hebt? Ik heb heel lang gedacht dat mijn toekomst lag in lesgeven aan de universiteit. De Engelse Literatuur was een discipline voor me.

Tot mijn 21ste beschouwde ik het als een soort priesterschap, je ging naar de universiteit, haalde je diploma, schreef een doctoraal scriptie en dan solliciteerde je naar een baantje en je onderwees literatuur op dezelfde manier als je het Christendom uit zou dragen. Ik raakte erg gedesillusioneerd tijdens mijn eerste jaar aan de universiteit, maar tegelijkertijd had ik wel een nog steeds grote liefde voor fictie- en het is niet zo'n grote stap om dan maar te besluiten om zelf te schrijven, en om het gevoel te hebben dat je eigenlijk niet in loondienst wil zijn. Voor mij was de enige manier om geen ambtenaar of leraar te worden of om maar wat op weg naar Kabul rond te sjouwen: me ervandaan schrijven. Dat is één reden.

Wat zei Freud ook al weer over schrijven? Mensen schrijven voor sex, geld en macht. Een ironische opmerking, maar ik ben ervan overtuigd dat al die verlangens en de verlangens om iets anders dan een doodgewone baan te hebben, zeker een rol speelden in de gedachten van iemand die net twintig was geworden.

Wat dat geld betreft, kunt u nu van het schrijven leven?

In het begin kreeg ik veertig gulden voor een verhaal waar ik vier maanden over gedaan had, er zijn veel gemakkelijkere manieren om geld te verdienen dan het schrijven van fictie, althans het soort fictie dat ik schreef. Maar nu kan ik er wel van leven, vooral sinds de boeken vertaald zijn.

Veel jonge schrijvers klagen over de druk van de uitgevers, dat ze zodra ze een succesvol boek geschreven hebben, nu opeens elke zes maanden er een klaar moeten hebben liggen.

Nee, dat probleem heb ik niet. Ik schrijf heel langzaam en ik heb erg begrijpende uitgevers. Ik denk dat als ze eenmaal de stap genomen hebben om mijn verhalen te publiceren en daarvoor door de kritisie afgestraft zijn, ze je verder je eigen gangetje laten gaan. Ik heb al in geen zes maanden iets geschreven.

Hoelang heeft u over de roman gedaan?

Het echte schrijven kostte me een jaar, het rondknoeien aan het einde nog eens zes maanden. Ik heb er dus anderhalf jaar aan een stuk door aan gewerkt. Het werd een soort baan, wel prettig eigenlijk... (lacht) eindelijk een baan, maar ik was dan gelukkig wel tegelijkertijd werknemer en werkgever.

Als je verhalen schrijft dan ben je ervan bewust dat het einde vanaf het begin in zicht is. Een verhaal schrijven kost me meestal twee maanden, en met een roman kan je vergeten dat er ooit een einde aan komt, het is net of je er de hele rest van je leven aan bezig zult zijn. Kijk, als je aan het einde van een zware dag een paar glaasjes op hebt, dan fantaseer je misschien een beetje over de dag waarop je de laatste zin zult schrijven en dan begint je hart sneller te kloppen, en dan zeg je, nee, daar kan ik nu niet aan denken. Je moet gewoon altijd in het midden van zo'n boek wonen. Op het moment dat je het idee dat je het boek ooit zult eindigen, verwerpt, komt er iets heel rustigs over je.

Bent u niet bang om uzelf te herhalen, u heeft dat verhaal 'reflections of a kept ape'' geschreven, over de vrouw die elke avond schrijft maar wanneer de aap uiteindelijk over haar schouder kijkt ziet hij dat ze haar eerste succesvolle boek bladzij voor bladzij aan het overtypen is.

Iedere schrijver heeft die angst. Ik had dat zeker na de publikatie van mijn eerste bundel verhalen. Toen ik op tweederde van mijn tweede boek was kreeg ik het gevoel van 'wat is er eigenlijk voor nieuws aan', en ik zat er te dicht boven op om te kunnen zien dat *In Between the Sheets* een eenheid had. Op dat moment heb ik *reflections of a kept ape* geschreven. Sommige schrijvers accepteren dat, het idee van 'dit is jouw materiaal en dat moet je eindeloos herhalen' - daar voel ik me niet zo lekker bij. Je moet je zelf onder druk zetten anders ga je inderdaad bladzij voor bladzij zitten kopiëren. Dan verlies je niet alleen het vertrouwen van je lezers maar je energie en de frisse kijk op de zaken. Dan wordt je *de* Meester van het boek over Masturbatie, of over Oost Berlijn, of over Het Tweede Huwelijk. Natuurlijk is mijn boek een soort herhaling van eerder beschreven terrein, kinderjaren, pubertijd en het gevoel van eenzaamheid, de afstand die mensen hebben en je lid zijn van het menselijke ras, jij persoonlijk niet de verantwoordelijkheid voor de zaken om je heen draagt.

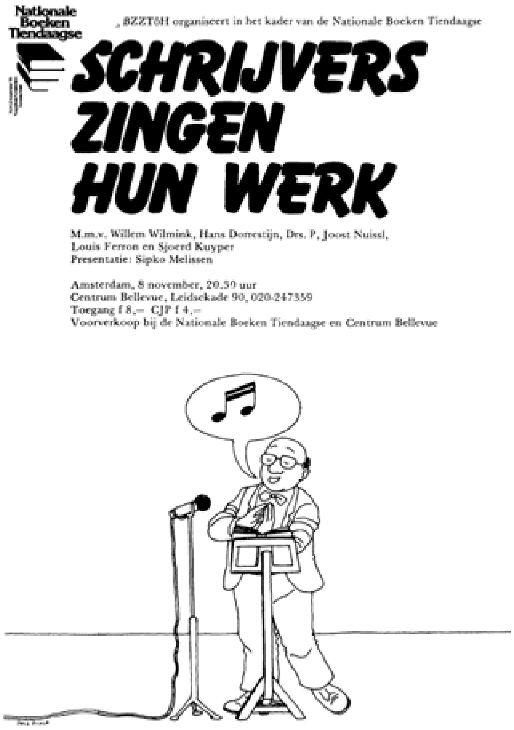
Maar ondanks dat ik nog geen tiende gezegd heb van wat er te zeggen was, is er voldoende van in mijn werk tot uitdrukking gekomen. Ik moet nu een andere richting op gaan, daarom heb ik de laatste tijd helemaal geen proza meer geschreven. De afgelopen drie maanden heb ik aan televisiestukken gewerkt.

En portretten van biljarters?

Ach, ik had er een paar jaar geleden een paar gedaan, en je weet hoe dat gaat in de journalistiek, als je een ding doet dan denken de mensen dat je daar goed in bent. Dan vragen ze je om het weer te doen. Na een tijdje merk je dat je er goed in bent, maar dat betekent niet dat je er een bijzondere interesse voor hebt. Ach, het is een excuus om het huis uit te gaan. Ik heb de laatste tijd helemaal geen journalistiek werk gedaan - luiheid denk ik, en ik vind het ook eigenlijk niet zo leuk, achteraf gezien wel, maar niet als ik er mee bezig ben. Mensen zijn meestal stompzinnig en je moet aldoor maar doen alsof je echt geïnteresseerd bent in wat ze zeggen - God, dat praten met toneelspelers dan moet je die kolosale ego's hanteren, dat is heel vervelend. Maar op reis gaan voor een blad dat zou ik wel willen, naar China b.v., dan zou ik ook nog

wel over Chinese actrices schrijven... (lacht). Het is goed voor schrijvers om op pad te gaan. Ik heb nu genoeg geld om de hele dag thuis achter mijn buro te kunnen zitten, en dan 's avonds een beetje vrienden bezoeken - maar dat wordt toch wel benauwend. (Lacht) Weet je, er komt een biljarter in mijn nieuwe boek voor, die zou er zonder mijn journalistieke werk waarschijnlijk niet geweest zijn.

Maar als ik weer echt met schrijven begin dan wil ik een soort huwelijk sluiten tussen de intensiteit van de vertelling in de eerste persoon en een breder, socialer, meer betrokken, kritisch, soort fictie. Het soort dat verantwoordelijkheidsgevoel ten aanzien van de wereld waarin wij leven heeft. En niet alleen maar een vierkantje trekken en daarin gaan zitten. Ik weet nog niet precies hoe ik het aan zal pakken en misschien is het wel een grote fout, maar ik heb het gevoel dat ik in die richting moet gaan werken.


Nationale Boeken Tiendaagse
„BZZTôH organiseert in het kader van de Nationale Boeken Tiendaagse
SCHRIJVERS ZINGEN HUN WERK
M.m.v. Willem Wilmink, Hans Dorrestijn, Drs. P, Joost Nuissl,
Louis Ferron en Sjoerd Kuyper
Presentatie: Sipko Melissen
Amsterdam, 8 november, 20.30 uur
Centrum Bellevue, Leidsekade 90, 020-247359
Toegang f 8,– CJP f 4,–
Voorverkoop bij de Nationale Boeken Tiendaagse en Centrum Bellevue

Nationale boeken tiendaagse

De Nationale Boeken Tiendaagse is een initiatief van Nederlandse uitgevers dat tot doel heeft de belangstelling voor het boek en het lezen bij zo breed mogelijke lagen van de Nederlandse bevolking te stimuleren. Het is de bedoeling de Nationale Boeken Tiendaagse tot een jaarlijks terugkerend evenement te maken.

De Nationale Boeken Tiendaagse zal plaatsvinden van 3 t/m 12 november a.s. Middelpunt is de boekenmarkt, een voortzetting van soortgelijke aktiviteiten in de RAI, die dit jaar gehouden zal worden in de Koepelzaal van het Amsterdamse Sonesta hotel (de voormalige ronde Lutherse kerk), waar deelnemende uitgevers een presentatie zullen geven van hun fondsen, auteurs en illustratoren en in het bijzonder van hun nieuwste uitgaven. Op en rond deze boekenmarkt zullen diverse aktiviteiten ontwikkeld worden die - met medewerking van o.a. radio, televisie en theaters - deze presentatie tot een manifestatie van nationaal belang zullen maken.

De toegang bedraagt fl. 3,50 p.p., voor groepen van 10 en meer kunnen reduktiekaarten à fl. 2,50 worden aangevraagd bij Kan Gottmer b.v., Brink 10-12, Laren (NH), 02153-11727.

Bezoekers van de Nationale Boeken Tiendaagse zal een aantrekkelijk programmaboekje beschikbaar worden gesteld met informatie over de boekenmarkt, en het volledige programma van alle aktiviteiten die in het kader van de Nationale Boeken Tiendaagse georganiseerd zullen worden. Ook in dit boekje: een interessante quiz en enige (speciaal hiervoor geschreven) korte verhalen van bekende Nederlandse auteurs die deze uitgave een bijzondere waarde geven.

Om deze manifestatie tot een nationaal evement te maken en daarbij alle lagen van onze bevolking te betrekken, zullen in het kader van de Nationale Boeken Tiendaagse een groot aantal aktiviteiten ontwikkeld worden. Diverse media (televisie, radio en pers) bleken bereid daar aandacht aan te besteden.

In de Koepelkerk zullen op verschillende plaatsen aktiviteiten plaatsvinden, terwijl BZZTôH in Centrum Bellevue een vijftal manifestaties heeft georganiseerd, waarvan drie voor kinderen. Hieronder volgt een overzicht van de geplande aktiviteiten met vermelding van tijd en plaats.

Aktiviteiten NBT

Tijd	Aard aktiviteiten	Plaats

vrijdag 3 november 1978 - dag 1

16.00	Pers-conferentie *Doorn in de vuist.*	Piet Heinzaal

17.00	Opening door Wim Polak Burgemeester van Amsterdam.	Koepelzalen
19.15-20.15	Frank Visser leest voor uit 't door hem vertaalde boek van Leslie Farber *Liegen, wanhoop, jaloezie, afgunst, zelfmoord, sex, drugs... en het goede leven*.	Piet Heinzaal
20.30-21.30	Presenteren en signeren door K.L. Poll van zijn nieuwe boek *Emma Kwartier*.	Piet Heinzaal

zaterdag 4 november 1978 - dag 2

13.00-14.00	Frans Kellendonk leest voor uit eigen werk.	Piet Heinzaal
14.00	Lezing gehouden door: Theo Olof en Jo Juda.	Piet Heinzaal
14.15	*Het rad van fortuin* een literair kinderprogramma met Thea Beckman en het kindertheater Pssstt.	Centrum Bellevue
19.30-20.30	*De vrolijke Dichtkunst*	Piet Heinzaal
20.30-22.00	Een avond met de redaktie van Raster.	Piet Heinzaal

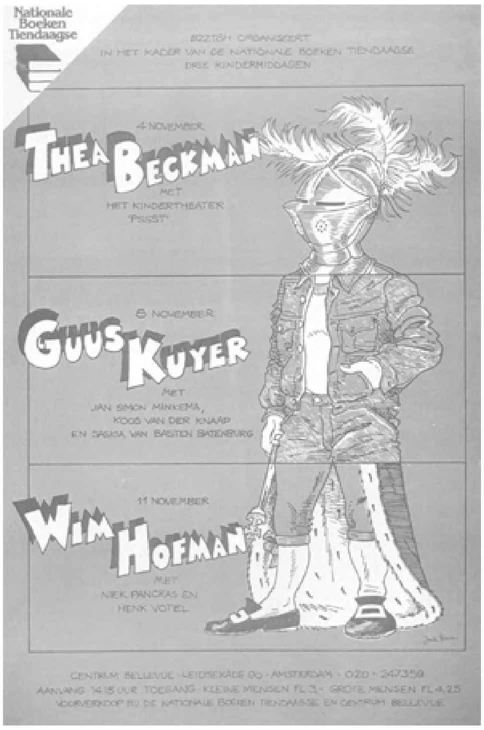
zondag 5 november 1978 - dag 3

11.30 - 12.15	Henk Romijn-Meyer en Elizabeth Mollison.	Piet Heinzaal
14.00	Hildegard Knef signeert haar nieuwste boek *Louter Nieuwsgierigheid* **en de paperback** *Een gegeven paard*.	Stand nr. 12
14.00-15.00	Een film over Kernenergie.	Piet Heinzaal

15.00	Renate Rubinstein signeert.	Stand nr. 9
15.30-17.00	Poëzie middag m.m.v. o.a. Sjoerd Kuyper, Bert Schierbeek, Cees Buddingh'.	Piet Heinzaal

maandag 6 november 1978 - dag 4

19.30-20.30	*De vrolijke Dichtkunst*	Piet Heinzaal
20.30-22.00	Natuurlezing met diapresentatie door Henk van Helm.	Piet Heinzaal


Nationale Boeken Tiendaagse
BZZTôH ORGANISEERT
IN HET KADER VAN DE NATIONALE BOEKEN TIENDAAGSE
DRIE KINDERMIDDAGEN
4 NOVEMBER
THEA BECKMAN
MET
HET KINDERTHEATER
"PSSST"
8 NOVEMBER
GUUS KUYER
MET
JAN SIMON MINKEMA,
KOOS VAN DER KNAAP
EN SASKIA VAN BASTEN BATENBURG
11 NOVEMBER
WIM HOFMAN
MET
NIEK PANCRAS EN
HENK VOGEL
CENTRUM BELLEVUE - LEIDSEKADE 90 - AMSTERDAM - 020 - 247359
AANVANG 14.15 UUR TOEGANG: KLEINE MENSEN FL.3,- GROTE MENSEN FL.4,25
VOORVERKOOP BIJ DE NATIONALE BOEKEN TIENDAAGSE EN CENTRUM BELLEVUE

dinsdag 7 november 1978 - dag 5

19.30-20.15	J. van Gorkom houdt een lezing over getallen, met gedragspsychologie als ondergrond. Verder is hij de hele dag op de stand aanwezig om persoonlijke uitleg te geven en te signeren.	Piet Heinzaal Stand nr. 2
20.30-21.30	Oek de Jong leest voor en signeert.	Piet Heinzaal
20.30	Verhalenavond m.m.v. Doeschka Meijsing, A. Koolhaas, Jan Donkers en Ian McEwan. Presentatie: Wam de Moor.	Centrum Bellevue

woensdag 8 november 1978 - dag 6

14.00-15.00	Kindermiddag met Thera Coppens en Carin Voigtländer	Piet Heinzaal
14.15	Guus Kuyer in de prullenbak? Een literair kinderprogramma m.m.v. Guus Kuyer, Saskia van Basten Batenburg, Jan Simon Minkema en Koos van der Knaap	Centrum Bellevue
15.15-17.00	Drie sterren knutselmiddag voor de jeugd.	Piet Heinzaal
19.30-20.30	Voorlezen van eigen en vertaalde poëzie door Peter Nijmeijer en Huub Beurskens.	Piet Heinzaal
20.30	Schrijvers zingen hun werk m.m.v. Willem Wilmink, Hans Dorresteyn, Drs. P, Joost Nuissl Sjoerd Kuyper en Louis Ferron.	Piet Heinzaal

	Presentatie: Sipko Melissen.	
20.30-22.00	Uit eigen werk lezen voor: Moonen, Gerry van der Linden, Astère Michele d'Hondt.	Piet Heinzaal

donderdag 9 november 1978 - dag 7

15.00-16.00	Lezing door Sara Heybloem.	Piet Heinzaal
19.15-20.00	Voorlezen en signeren door Hilbert Kuik.	Piet Heinzaal
20.00-21.30	Lezing met dia's over Skandinavische landen door J. Dominicus.	Piet Heinzaal

vrijdag 10 november 1978 - dag 8

19.15-20.00	De debutant Anton Brand vertelt over zijn boek *Het aardse gebeuren.*	Piet Heinzaal
20.00-21.00	Auteurs van Nederlandse Proza lezen voor uit eigen werk.	Piet Heinzaal
21.00-22.00	Een avond met: Remco Campert, H. Hofland en Rudy Kousbroek.	Piet Heinzaal

zaterdag 11 november 1978 - dag 9

14.00	Signeren van familie en streekromans door Toon Kortooms, Mevrouw Visser Roosendaal, Margreet van Hoorn, Anke de Graaf en Mien van 't Sant.	Stand nr. 12

14.00	Kinderkookles door Toussie Salomonson.	Ribroom Restaurant
14.00-15.00	J.M.A. Biesheuvel en Joop Waasdorp.	Piet Heinzaal
15.00-16.00	Rita Törnqvist leest voor uit eigen werk.	Piet Heinzaal
16.00-17.00	Auteurs van Nederlandse Proza lezen voor uit eigen werk.	Piet Heinzaal
19.00-20.00	Frank Visser leest voor uit eigen werken o.a. uit *'t laatst geboorterecht* en het binnenkort te verschijnen *Bujemoh* (samenvatting over Boedisme, Jezuïsme, Mohammedanisme).	Piet Heinzaal
20.00-20.45	Lezing door Simon Vinkenoog over het paranormale.	Piet Heinzaal
21.00-22.00	Auteurs van Nederlandse Proza lezen voor uit eigen werk.	Piet Heinzaal

zondag 12 november 1978 - dag 10

11.30-12.30	*Haiku's en Senryu's* Mevrouw van Tooren vertelt over Japanse poëzie.	Piet Heinzaal
14.00	Mevrouw Lourens-Koop, Woody Dubois en Koos van Zomeren signeren.	Stand nr. 13
14.00-15.00	Auteurs van de Bezige Bij lezen voor uit eigen werk.	Piet Heinzaal
14.15	Wim Hofman komt Een literair kinderprogramma m.m.v. Wim Hofman, Henk Votel en Nick Pancras.	Centrum Bellevue

Deelnemende uitgevers:

Loeb, Servire, Bezige Bij, Leopold / Nijgh en van Ditmar, Elsevier, Bert Bakker, Time Life, Querido, Westfriesland, Meulenhoff, Ploegsma, Gottmer, Bruna,

Weekbladpers, Arbeiderspers, Van Gennep, Harmonie / Polak en van Gennep / Landshof, Lemniscaat, Van Ditmar, Elsevier, Erven J. Bijleveld, Drukhuis, Boom, Coebergh, Sun / Aarts / Sua, BZZTôH, Bezige Bij / Thomas Rap, Spectrum, Sjaloom / Ecologische Uitgeverij, Heuff / Heureka, Christofoor, Lotus.

Literatuur in Latijns Amerika 6
Ecuador
Door Klaas Wellinga
Met een inleiding van Anton Constandse

Inleiding

De zeven miljoen inwoners van Ecuador behoren tot de armste van Zuid-Amerika. Het zijn voor de helft echte indianen (die eens deel hebben uitgemaakt van het Inca-rijk) voor dertig procent mestiezen, en beide groepen (met nog wat nakomelingen van negerslaven) vormen de basis van de volksmassa, die nog overwegend in agrarische verhoudingen leeft. De bevoorrechte bovenlaag van hoogstens tien procent beroept er zich op, af te stammen van de Spaanse veroveraars of met hen verwant te zijn geweest, afgezien van latere dominerende Europese immigranten. Eén procent van de bevolking bezit de helft van alle grond, ze deelt ook met buitenlandse managers het beheer over de beperkte nijverheid, en wordt gesteund door een welvarende middenklasse. Deze laatste verschaft de noodzakelijke intellectuelen en technische deskundigen, die (als ze niet behoren tot een bescheiden groep van patriottische opposanten) in dienst staan van de landheren, de conservatieve kerk, de buitenlandse exploitanten en... van de leiders der strijdkrachten, die de machtigste factor vormen in de historie van het land. Het geweld is immers een enorme economische macht! En toen in 1971 door Amerikaanse ondernemingen, Gulf en Texaco, de eerste olie werd geboord, heeft het leger zich op deze tak van nijverheid geworpen om er de voordelen van te monopoliseren. Men schatte de oliereserves op 750 miljoen ton, de produktie steeg sinds 1971 van tien tot twintig miljoen ton per jaar, en de staatsmaatschappij CEPE kreeg de controle over de helft van de produktie. Binnen zeven jaar had ze zeven directeuren, allen kolonels die snel rijk werden en vrienden en familieleden in de welvaart lieten delen. Een ontzaglijk wanbeheer schiep verwarde verhoudingen: de bouw van een raffinaderij moest worden gestopt omdat het geld ervoor was verdwenen; gas dat bij de oliewinning vrijkomt stroomde ongebruikt weg; onder de hoofdofficieren ontstond veel ruzie en jaloezie. De bevolking, voornamelijk levend in arme dorpen en krottenwijken der steden, profiteerde van de oliewinning alleen op papier. Op het platteland vindt men nog de ‘huasipungo’, de herendiensten jegens grootgrondbezitters. Waterleiding en behoorlijke woningen zijn er uiterst schaars, de voedselproductie is volkomen onvoldoende, want landheren wijden zich liever aan de export van bananen, koffie en cacao, in samenwerking met buitenlandse (Noordamerikaanse) ondernemingen. In de steden hopen zich de paupers op en leveren goedkope arbeid, terwijl elke vorm van verzet bloedig wordt gestraft. Door de aantallen doden, die er zijn gevallen, liggen de algemene staking van 1973 en een opstand op een suikerplantage in 1977 nog vers in het geheugen. Zowel het hoge percentage der ‘vaderloze kinderen’ als dat der analfabeten tekent de verwaarlozing der massa. Zelfs de conservatieve bisschoppen, die in 1976 bijeenkwamen in Rio Bamba, tekenden protest aan tegen de hebzucht en wreedheid der officieren, waarna hun conferentie werd ontbonden.

Tegen deze achtergrond moet men de politieke geschiedenis beoordelen. Vijf maal sinds 1933 was Velasco Ibarra president, en vier maal is hij door militairen afgezet,

het laatst in 1972, omdat de kolonels vonden dat ze te weinig genoten van de voordelen van het gezag. Toen in 1972 echter generaal Rodrĭguez Lara hoofd

werd van de militaire junta bleek zijn ‘clan’ zo'n ongeremde maffia, dat hij in 1976 het veld moest ruimen voor een driemanschap, waarvan vice-admiraal Poveda de sterke man was. Hij maakte, om de binnenlandse spanningen te beperken en president Carter van de Verenigde Staten te gerieven, een ‘democratisch gebaar’. In januari 1978 liet hij bij referendum een nieuwe grondwet aannemen, waardoor in de toekomst analfabeten stemrecht zouden krijgen en er een civiel bestuur zou worden ingesteld. En op 16 juli liet hij verkiezingen organiseren voor een nieuwe president. Deze werd echter gebonden (in strijd met de oude en de nieuwe grondwet) aan de benoeming tot minister van defensie van de dienstdoende militair met de hoogste rang, waardoor de officieren een sluitpost behielden in een toekomstig kabinet. Van de presidentscandidaten werd Bucaram (die te populair werd geacht en de generale staf onwelgevallig was) bij voorbaat uitgeschakeld ‘omdat hij in het buitenland geboren was’. Van de zes overgebleven en goedgekeurde gegadigden verkreeg niemand de volstrekte meerderheid en de best geslaagde twee zouden zich in september weer met elkaar moeten meten. Het was een tegenvaller (of een regiefout) dat Jaime Roldos in juli met 32 procent der stemmen te voorschijn kwam, hoewel hij een schoonzoon van Bucaram is, terwijl de geijkte conservatief Sixto Durán op de tweede plaats stond. Maar geen hoofdofficier maakte er zich erg druk over. In de tweede ronde kon er nog heel wat worden gemanipuleerd, elke gekozen president kon tenslotte worden onderworpen aan het militair gezag, of worden afgezet. Maar die verkiezingen wekten wel de indruk van ‘democratie’.

Intussen moet - mede door de grote inflatie - een gemiddeld gezin rondkomen van zestig procent van het inkomen, dat nodig zou zijn om behoorlijk te leven. Het aantal martelingen van politieke gevangenen is onrustbarend, terwijl aan de top hoge militiaren, landheren en kapitalisten een weergaloze weelde ten toon spreiden. Hoezeer de Amerikaanse geheime dienst, de CIA, helpt jagen op ‘communisten’, wantrouwen koestert jegens ‘civiele’ presidenten en in ‘kolonelsregimes’ de ruggegraat ziet van de westerse civilisatie, kan men nalezen in de onthullingen van Philip Agee uit diens *Inside the Company* van 1975.

De Ecuatoriaanse literatuur

In Nederland is er, behalve bij enkele specialisten, vrijwel niets bekend over de literatuur van Ecuador: geen enkele schrijver uit het land is hier vertaald en de auteurs worden ook vrijwel nooit genoemd. Maar dit geldt niet alleen voor ons land, maar ook voor Latijns-Amerika zelf. Uiteraard spelen strikt literaire faktoren hierbij een belangrijke rol, zoals het gemis aan kwaliteit van de in Ecuador geproduceerde literatuur, maar de belangrijkste redenen voor deze onbekendheid met de literatuur van het land moeten waarschijnlijk buiten de literatuur zelf gezocht worden. In Ecuador waren en zijn er bijna geen uitgeverijen; literaire tijdschriften bestaan zeer kortstondig; auteurs financieren vaak zelf de uitgave van hun werken, die daarna dan binnen een beperkte groep circuleren en na verloop van tijd vrijwel onvindbaar zijn geworden, wat de dichter Jorge Enrique Adoum er toe bracht om te stellen dat ‘een werk uitbrengen in Ecuador neerkomt op ongepubliceerd te blijven’. Dit is natuurlijk niet los te zien van de sociale kontekst: Ecuador telt op dit ogenblik slechts 7 miljoen inwoners, waarvan volgens officiële (!) schattingen meer dan de helft analfabeet is,

terwijl een groot deel van de groep die dan wel kan lezen vaak niet over voldoende koopkracht beschikt om boeken aan te schaffen: het schamele loon dat ze verdienen stelt hen nauwelijks in staat om in hun levensonderhoud te voorzien; deze kleine markt voor boeken maakt de oplagen klein en dus duur, waardoor ze nog minder toegankelijk worden.

Het is dan ook niet toevallig dat de grootste uitgeverscentra van Latijns-Amerika geconcentreerd zijn in de landen met de hoogste bevolkingsaantallen en met een relatief hogere levensstandaard (Argentinië, Mexico, Venezuela, Cuba). Maar zelfs dan staat dit nog niet borg voor een bloeiende boekindustrie, zoals mag blijken uit het voorbeeld van Argentinië, waar door de politieke ontwikkelingen - de fascistische diktatuur van Videla c.s. - een einde is gemaakt aan een sterk ontwikkeld kultureel leven door censuur, boekverbrandingen, sluiting van boekhandels en uitgeverijen, verbanning, gevangenschap en moord op kultuurproducenten (de enige bekende auteurs die dit lot bespaard is gebleven zijn mensen als Borges, Bioy Casares en Sábato). De sociaal-politieke gevolgen van het afhankelijk kapitalisme (analfabetisme, lage levensstandaard, repressie e.d.) maken op deze manier literatuur bedrijven tot een zeer precaire bezigheid, en zeker in de meest achtergebleven landen als Ecuador.

Europese modellen

Toch is de literatuur van Ecuador niet altijd onbekend geweest. Men spreekt zelfs van een bloeiperiode van 1930-50, waarin de schrijvers van dit land tot de meest toonaangevende van het kontinent behoorden, zij het dan wel dankzij publikatie in het buitenland en vertalingen in Europese talen, die indirekt weer hun weerslag hadden in het eigen land. Maar alvorens in te gaan op deze generatie, iets over de voor-

geschiedenis.

Ten tijde van het Spaanse koloniale rijk was Ecuador een onderdeel van het ‘Virreinato’ (Onderkoninkrijk) van Peru. Het officiële literaire leven, dat weinig voorstelde en zich voornamelijk beperkte tot imitatie van Spaanse modellen, speelde zich af rond het hof van de onderkoning en in religieuze centra, waardoor afgelegen gebieden als Ecuador zelfs al de institutionele basis misten voor een literair leven. Afgezien van enkele namen als de dichter Juan Bautista Aguirre (1725-1786) en de jezuïet Juan de Velasco (1727-1792), auteur van de boeiende *Historia del Reyno de Quito* (Geschiedenis van het Rijk van Quito), waarin hij de wèl bloeiende mondeling overgedragen literatuur van volkslegenden en mythen opneemt, valt er weinig te vermelden.

Hetzelfde kan gezegd worden met betrekking tot de literatuur die voor, tijdens en na de onafhankelijkheid (1825) geproduceerd is: deze bestaat vooral uit politieke geschriften, zoals in het geval van de radikale mesties Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747-1795), die scherp het kolonialisme aanviel en daarvoor heeft moeten betalen met gevangenisstraf en verbanning; verder uit de brallerige loftiederen van José Joaquĭn Olmedo (1780-1847) op de overwinning op de Spanjaarden en uit de politieke werken van met elkaar rivaliserende groepen uit de oligarchie. Pas in de tweede helft van de 19e eeuw komt hierin verandering en dan moeten twee auteurs genoemd worden, die beide afkomstig zijn uit de opkomende middenklasse - vrije beroepen, ambtenaren, handelaren e.d. -, maar die radikaal verschillende posities innemen. Aan de ene kant de polemist Juan Montalvo (1832-1889), exponent van de opkomende middenklasse en fel tegenstander van de traditionele oligarchie van clerus en grootgrondbezitters en van de diktatuur van de ‘schilderachtige’ tehokraat Garcĭa Moreno. En aan de andere kant Juan León Mera (1832-1894), die zich aansluit bij die oligarchie en vanuit de paternalistische visie van de grootgrondbezitters een romantisch werkje over de indianen schrijft, de roman *Cumandá* (1879), en dat juist in een periode waarin het hoogland (de ‘sierra’) toneel was van talrijke indiaanse opstanden; de roman van Mera speelt dan ook niet op de sierra, maar in het Amazone-gebied en de oplossing die voor het indiaanse probleem gegeven wordt is bekering tot het christendom en niet, zoals het op de sierra zou zijn, onteigening van het grootgrondbezit. Zowel Montalvo als Mera zijn nog ‘imitatieve’ auteurs: Montalvo probeert in zijn werken de taal van het oude moederland Spanje in ere te houden, die uiteraard anders is dan de taal zoals die zich in Ecuador zelf heeft ontwikkeld, en dit heeft hem er zelfs toegebracht een soort vervolg op de *Don Quixotte* te schrijven, terwijl Mera in zijn werk zijn best doet Chateaubriand in diens reaktionair-romantische visie op de indianen te imiteren. Voor de problemen van de massa van de bevolking hadden ze geen van beide aandacht.

Het opkomend socialisme

Na 1895 verandert dit als de liberalen via een gewapende opstand o.l.v. Alfaro aan de macht komen. Dit is niet alleen een overwinning van de liberalen op de konservatieven, maar ook van de kust op de sierra. Aan de kust - en dan vooral in de havenstad Guayaquil - was een nieuwe bourgeoisie opgekomen van handelaren

en financiers die er in 1895 in slaagde de politieke macht te veroveren op de traditionele oligarchie van grootgrondbezitters in de sierra. Aan de kust ontstond ook een modern proletariaat, terwijl de indiaanse bevolking in de sierra vaak nog gebukt ging onder feodale arbeidsverhoudingen. Het konflikt sierra-kust was echter een sekondair konflikt: al spoedig begonnen er nauwe ekonomische en verwantschapsbanden te ontstaan tussen beide groepen, terwijl de eenheid nog versterkt werd door de dreigende opkomst van de arbeidersbeweging, die door de liberale bourgeoisie op dezelfde manier onderdrukt werd als de indianen in de sierra al eeuwenlang onderdrukt waren door de konservatieve oligarchie: met een bloedbad. Op 15 november 1922 werd een betoging voor loonsverhoging en verkorting van de werktijd in Guayaquil gebroken op een manier die sterk doet denken aan een soortgelijke scène in García Márquez *Honderd jaar eenzaamheid*: de betogers worden ingesloten op een plein, het vuur wordt geopend en binnen de kortste tijd zijn er duizenden doden; het juiste aantal is nooit bekend geworden omdat de lijken in de rivier gegooid worden. Deze geplande massamoord betekent het faillissement van de liberalen als ‘progressieve’ faktor; het socialisme doet zijn intrede in het land, en dan vooral aan de kust: in 1926 ontstaat de socialistische partij, waaruit zich al spoedig de kommunistische afsplitst; er komen steeds meer bladen en pamfletten van linkse bewegingen; vakcentrales worden opgericht...

Dit heeft ook zijn invloed op de literatuur, die net als de beeldende kunst aandacht begint te krijgen voor het proletariaat in de fabrieken, de plantages en grootgrondbezittingen. Dit gebeurt met een schokkend boek in 1930, maar er waren al enkele voorlopers geweest, waarvan er drie belangrijk waren. In de eerste plaats de roman *A la costa* (Naar de kust, 1904) van Luis Martínez, die een beeld geeft van de achterlijkheid en het religieus fanatisme in de sierra, de trek naar de steden en het leven op de plantages aan de kust. Dan de sociologische studie over de situatie van de indianen van Ecuador, *El indio ecuatoriano* (1922) van

Pio Jaramillo Alvarado; en tenslotte de roman *Plata y bronce* (Zilver en brons, 1927) van Fernando Chávez, die nog wel enkele romantische sporen heeft, zoals b.v. de tragische liefde tussen een blanke en een indiaan, maar ook al alles in zich verenigt wat later kenmerkend zal worden voor de 'sociale' romans over de indiaanse problematiek: de presentatie van de indiaan als slachtoffer van de ekonomische uitbuiting door de 'heilige drie-eenheid' van grootgrondbezitter, priester en civiele autoriteit; de plaats van handeling, nl. de sierra, met de couleur locale van het gebied; en de openlijke stellingname van de auteur.

De eerste literaire bom: 1930

In 1930 verschijnt dan de verhalenbundel *Los que se van* (Zij die weggaan), die als een bom inslaat in het bezadigde, door de heersende elite gekontroleerde kulturele leven. De werken van de 'voorlopers' Martĩnez, Chávez en Jaramillo waren slechts in zeer beperkte kring bekend en de heersende ideologie in het land was nog die van de heersende klasse. De visie van de grootgrondbezitters op de indianen uitte zich op twee manieren; aan de ene kant via het idealiseren van de indianen en het verzwijgen van de uitbuiting, zoals b.v. de grootgrondbezitter Gonzalo Zaldumbide in zijn roman *Egloga trágica* (1916), waarin hij o.a. zegt: de indianen *zijn de lelies van het veld... Ze hebben niemand nodig om gelukkig te zijn of om in hun onderhoud te voorzien. Zij zelf weven hun kleren, zaaien hun graan, bouwen hun hutten*. En aan de andere kant via ontmenselijking van de indianen als rechtvaardiging van de uitbuiting en mishandelingen, zoals b.v. mag blijken uit een advertentie in de krant *El Comercio* (Quito, 1-7-1953) - n.b.: 20 jaar later nog!-: *Te huur: kleine hacienda, vlakbij Cayambo, produceert aardappelen, graan, gerst; met ossen, traktoren en indianen*; of uit een lakoniek berichtje uit een krant (*Diario del Ecuador)* van augustus 1956: *De indiaan Juan José Jicainza wilde een sinaasappel pakken die van een vrachtwagen gevallen was; Julio César Ayala gaf hem een schop waardoor hij dood neerviel.*

In deze kontekst verschijnt *Los que se van* van drie auteurs van wie de oudste net 18 jaar is: Joaquin Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert en Demetrio Aguilera Malta. Het is een bundel verhalen van 'denuncia y protesta', van aanklacht en protest, waarin de situatie van de arbeidersklasse aan de kust beschreven wordt. De vele scènes van seks, geweld, uitbuiting en wraak, de couleur locale van mulatten en montuvios (een mengeling van indianen, blanken en negers) en de weergave van de spreektaal - met alle scheldwoorden - zetten het

literaire leven óp zijn kop. De reakties liepen uiteen van beschuldigingen als 'het taalgebruik is te grof' of 'het is allemaal overdreven' tot aantijgingen aan het adres van de auteurs in de trant van: 'het boek is een onderdeel van een politiek plan om een internationaal schandaal te veroorzaken en Ecuador in diskrediet te brengen'. De vijandige reakties van de heersende klasse, maar ook de onderlinge homogeneïteit leidden tot het ontstaan van een koherente literaire groep die bekend is geworden als de *Groep van Guayaquil*: alle auteurs waren afkomstig uit of woonachtig in Guayaquil; ze traden naar buiten toe op als groep; naast de drie al genoemde schrijvers behoren ook José de la Cuadra en Alfredo Pareja Diezcanseco tot de groep; ze zijn allen lid van of simpatiseren met de kommunistische resp. socialistische partij; ze zien hun funktie als die van 'aanklagen van de uitbuiting' en hun literaire motto is: 'de werkelijkheid en niets anders dan de werkelijkheid'.

Vanaf 1930 wordt er koortsachtig gepolemiseerd in kranten en tijdschriften en produceren de leden van de groep ook vele verhalenbundels en romans waarin ze proberen de vele aspekten van de realiteit van het kustgebied te bestrijken. In deze beginperiode zijn de belangrijkste werken van deze groep: de verhalenbundels *Repisas* (1931) en *Horno* (1932) en de roman *Los Sangurimas* (1934) van José de la Cuadra over het leven van de montuvios; de bundel *Yunga* (1933) en de roman *Nuestro pan* - over een rijstplantage - uit 1942 van Gil Gilbert; de romans *Don Goyo* (1933) en *La isla virgen* (1942) van Aguilera Malta over het leven in het tropische oerwoudgebied bij de rivier de Guayas; *Las cruces sobre el agua* (1946) van Gallegos Lara over de volkswijken van Guayaquil, een roman die eindigt met de massamoord van 1922; de romans *El muelle* (1933), over de havenarbeiders, en *Las tres ratas* (1944), over de prostitutie en de middenklasse, van Pareja Diezcanseco.

De tweede bom: 1934

In 1934 barst de tweede literaire bom als ook de situatie van de indianen in de sierra beschreven wordt in de veelvuldig vertaalde roman *Huasipungo* van Jorge Icaza. Dit boek is met recht een 'beestachtige' roman genoemd: de indianen worden als totaal ontmenselijkt beschreven ten gevolge van de brute uitbuiting en mishandeling door de 'heilige drie-eenheid'; het is één aaneenschakeling van perversiteiten, machtswillekeur en primitivisme dat eindigt in een groot bloedbad als de indianen tenslotte in verzet komen als ze van hun schamele stukjes grond gezet worden; elk gevoel van menselijkheid ontbreekt, zowel bij de indianen als bij hun uitbuiters, die allen als typen en niet als individuen getekend worden. *Huasipungo* is het startsein voor een lange reeks 'indiaanse' romans, ook van Icaza zelf, die kritici tot de cynische opmerking gebracht hebben dat er na de traditionele drie uitbuiters van de indianen nu ook nog een vierde is bijgekomen, nl. de romanschrijver. Het zou te ver gaan ze allemaal te noemen, en daarom slechts twee: Humberto Mata, die voor het eerst ook de positieve aspekten van de indiaanse kultuur naar voren haalt, en Angel F. Rojas, die de uitbuiting en exodus van een geheel dorp in de roman *El éxodo de Yangana* (1949) beschrijft. In 1943 is de gehele menselijke fauna van Ecuador in de literatuur geïnkorporeerd als Adalberto Ortiz de roman *Juyungo* publiseert over het leven en de gewoontes van de negerbevolking in het kustgebied.

De eindbalans van deze hele beweging, die een onderdeel vormde van het proces van toenemende organisatie en bewustwording dat in de jaren twintig van de grond kwam en in de jaren vijftig door de elite gelikwideerd werd, is positief: voor het eerst zijn thema's, typen en problemen van groepen beschreven die tot dan toe nooit in de literatuur behandeld waren. Het probleem is echter dat deze werken door auteurs uit de middenklasse geschreven zijn die hun eigen ideeën en vooroordelen vaak projekteerden in die van hun proletarische hoofdpersonen, terwijl ze bovendien vaak het publiek niet konden bereiken voor wie ze eigenlijk schreven: het proletariaat was analfabeet of te arm.

Krisis en vernieuwing

Na 1950 treedt er een krisis op in de literatuur van Ecuador. Er komen weinig nieuwe auteurs naar voren, maar nog ernstiger is het feit dat de literatuur van de jaren 30-50 normatief is geworden, niet alleen voor de schrijvers, maar ook voor de kritici. Elke afwijking wordt verketterd en zelfs het signaleren van die krisis, zoals b.v. Adoum in 1968 deed, leidde al tot verkettering. De laatste tijd begint dit echter weer te veranderen, aanvankelijk alleen in de poëzie. Dichters als Jorge Carrera Andrade, César Dávilla Andrade en vooral Jorge Enrique Adoum hebben gezorgd voor de noodzakelijke vernieuwing. Adoum stond aanvankelijk onder de invloed van Neruda, van wie hij twee jaar sekretaris is geweest, maar later heeft hij zich daar van los gemaakt en een imposant epos over Ecuador geschreven (*Los cuadernos de la tierra*); hij behoort nu tot de sterk prozaïsche stroming die sinds het begin van de jaren '60 in geheel Latijns-Amerika de poëzie beheerst, waarvan de bekendste exponent de Nicaraguayaan Ernesto Cardenal is; en onlangs heeft hij zich ook op het terrein van de experimentele roman begeven in *Entre Marx y una mujer*

desnuda (Tussen Marx en een naakte vrouw, 1976).

Ook op het gebied van de roman heeft de vernieuwing zich doorgezet. Aanvankelijk gebeurde dit door een herwaardering van de absurdistische, bijna kafkiaanse schrijver Pablo Palacio, wiens komplete werk, dat uit het begin van de jaren '30 stamt, pas in 1964 is uitgegeven, maar ook door de herontdekking van José de la Cuadra, een van de leden van de *Groep van Guayaquil*, die nu beschouwd wordt als een van de voorlopers van het magisch realisme. Nieuwe auteurs zijn er weinig naar voren gekomen: de enige vermeldingswaardige is Pedro Jorge Vera in zijn roman *El pueblo soy yo* (Het volk ben ik, 1976) op vrij traditionele wijze een beeld geeft van de demagogische populist Velasco Ibarra, die vier maal president van Ecuador is geweest. De belangrijkste vernieuwingen zijn echter tot stand gebracht door de nog levende grootheden van de *Groep van Guayaquil*, Adalberto Ortiz, Pareja Diezcanseco en Aguilera Malta, en dan vooral van de laatste. Aguilera Malta vertoonde in zijn werken van de jaren '30 al magisch-realistische kenmerken, maar pas in de roman *Siete lunas y siete serpientes* (Zeven manen en zeven slangen, 1970) past hij de mytische visie systematisch toe; nog steeds beschrijft hij de sociale groepen en de klassestrijd in het hem bekende gebied van de rivier de Guayas, maar hij doet dit nu systematisch vanuit het perspektief van de bevolking zelf, wat leidt tot een fraaie vermenging van indiaanse, neger- en christelijke mythen en legenden en tot een klassestrijd die mythische proporties aanneemt.

Ook de indiaanse roman heeft zich vernieuwd: de Braziliaan Paolo de Carvalho Neto, die jarenlang in Ecuador werkzaam is geweest, heeft in 1973 *Mi tio Atahualpa* (Mijn oom Atahualpa) gepubliseerd, dat met recht tot de Ecuatoriaanse literatuur gerekend mag worden, niet alleen door de tematiek, maar vooral op grond van de taal. Enkele traditionele kenmerken van de indiaanse roman zijn nog steeds aanwezig (de stereotype figuren, de partijdigheid van de auteur), maar het konflikt tussen 'de' indianen en 'de' blanken speelt zich niet meer in de sierra, maar in de stad af; en het is niet alleen meer een ekonomisch konflikt, maar ook een kultureel. Vanuit de visie van de indianen wordt de vernoordamerikaniseerde kultuur van de blanke elite volledig belachelijk gemaakt, terwijl ook en passant allerlei zaken als de kerk, de pers, de studenten en de zgn. progressieve intellektuelen op de hak genomen worden. Het nieuwe van deze indiaanse roman is echter vooral het smeuïge, enigszins archaïsche taalgebruik en ook de humor, die soms de proporties van een pure slapstick aanneemt. In deze roman komt ook de bewustwording van de indianen naar voren, een proces, dat zich vooral sinds het begin van de jaren '70 in Ecuador manifesteert via een toenemend aantal landbezettingen en dat een onderdeel is van de sterker wordende arbeidsbeweging, zowel aan de kust als in de sierra. Op kultureel gebied heeft dit geleid tot het ontstaan van politieke muziekgroepen, van de radikale dichtersgroep *Tzántzico*, waarvan Usiles Estrella de belangrijkste vertegenwoordiger is, en van strijdtoneel. In 1968 werd door deze dichtersgroep samen met sociologen en schilders het 'Kulturele Front' opgericht in een poging de kultuur in te schakelen in de klassestrijd. Aanvankelijk was het publiek beperkt tot scholieren en studenten, maar later begon men ook op te treden in vakbondslokalen en arbeiderswijken. Vooral interessant waren de toneelexperimenten die al geleid hebben tot het ontstaan van toneelgroepen van de arbeiders zelf, die in fabrieken, volkswijken en indiaanse gemeenschappen optreden met als doel vooral door de diskussies achteraf het

bewustwordingsproces te versnellen. Dat dit sukses heeft blijkt alleen al uit het feit dat de politie regelmatig dit soort optredens is komen ‘bijwonen’.

Jorge enrique adoum: tussen marx en een naakte vrouw (fragment)

Zoals je ziet is je kamer precies zo gebleven als je hem de laatste keer hebt achtergelaten zegt mama

behalve de boeken natuurlijk

toen ze die meenamen had ik veel meer het gevoel dat je net weggegaan was dan toen je echt wegging

de politie kwam en vroeg waarom er zoveel waren

Ze zijn van mijn zoon, hij is leraar, hij is in het buitenland hij heeft zich nooit met politiek beziggehouden zei ze

Waarom heeft hij ze dan niet in kisten opgeborgen, eh? zeiden ze en ze begonnen er een paar door het raam naar buiten te gooien In kisten omdat mijn vrouw behalve het missaal alleen maar *Beminnen in ongehoorzaamheid* en *Genoveva van Brabant* heeft gelezen Je wilt toch wel zo vriendelijk zijn om je boeken mee te nemen, hè? en mijn vrouw met rust te laten, zei de Lummel tegen hem, ze zit daar maar de hele dag te lezen, die stomme teef, en naar ik hoor de intellectueel uit te hangen, anders gooi ik ze allemaal geen een uitgezonderd in de vuilnisbak, want je hebt een schadelijke invloed op haar

ze uit het raam gooien en dat nog wel terwijl de vice-president van een republiek verklaard heeft dat literatuur 'het voertuig is dat een wezenlijke verbinding legt tussen de meest verheven elementen die de mogelijkheid bieden de doeleinden na te streven waar de geest in al haar grootheid overheerst en onderwerpt'

en als wij al niet konden begrijpen wat hij daarmee wilde zeggen hoe zouden de afgestompten van geest dat moeten vatten

maar zij hebben veel meer schijt aan woorden en gebruiken ze doeltreffender

Eerst zeiden ze dat ze alleen maar op zoek waren naar subversieve lectuur daarna begonnen ze de spot met me te drijven zegt mama huilend

Een leuk zoontje heeft u zei een van de agenten die grijnzend zat te bladeren in een boek En is dit ook van hem? zei de ander die gnuivend illustraties bekeek

Alle boeken hier zijn van hem zei ze

Moet je dit zien zei de een

Het lijkt me geen geschiedenisboek zei de ander Smeerpijperij voor oude stomme wijven die een man nodig hebben zei de een

Ze lieten me een paar plaatjes zien en begonnen me dingen voor te lezen waarvan ik nog nooit gehoord had ik zei dat ik niet begreep hoe je al dat soort dingen in huis had kunnen hebben zei mama tot er een kapitein naar boven kwam Doe niet zo stom er is toch geen tijd om een keus te maken

Zouden er niet meer van dit soort boeken in dit flatgebouw zitten zei de een

Dat kan wel zijn zei de kapitein maar de commandant wil dat de operatie voor middernacht beëindigd is

Daarop gooiden ze alle boeken die er nog waren naar buiten

beneden stonden andere agenten die ze in een vrachtwagen laadden

Het verdriet me dat mijn vrouw dat soort dingen van een agent heeft moeten horen en ze nooit door een man heeft horen zeggen en de tranen van vernedering die mogelijk Henry Miller of Burroughs of Bataille of de illustrators van Aretino van Bocaccio of van Baudelaire onopzettelijk in haar ogen lieten opwellen en ik denk

met verdriet aan Facón de Aláquez die vele jaren geleden besloot door te dringen tot het werk van Gálvez, ‘om net als hij een homo sapiens te worden’, zei hij en hij schreef zichzelf voor de schrijvers in streng alfabetische volgorde te lezen. Toen ik wegging was hij al bij de C gekomen, ‘maar ik lees alleen de dialogen want daarin ligt de mens geheel besloten en al die literatuur heb je daarbij niet nodig’, zei hij, en Galo mocht alleen *Het Kapitaal* houden - ‘dat heeft niets met communisme te maken, integendeel’ had de sergeant gezegd die bij hem kwam - en *De heilige familie* - ‘dat is christelijk’ had dezelfde persoon gezegd.

Ik denk ook met verdriet aan sommige boeken die waarvan je denkt dat je er niet zonder kunt leven maar je leeft want wat de rest betreft

VERTALING: MIEKE WESTRA

Paulo de carvalho-neto: de kliniek van de blanken* of de indiaan die er op uitnodiging van de studenten binnenkwam, wat bewijst dat Ecuador van Ras is.

Een reuzenei van honderd ponden
moge vallen op het hoofd
van degene die een ander
van zijn goed humeur berooft

I

Juan de tuinman was, zoals gezegd, een Indiaan die al aardig wat jaartjes telde en bovendien nog mank was. Zijn leven lang had hij ervan gedroomd chauffeur te worden. Maar ze lieten hem niet achter het stuur omdat hij een hinkepoot was. Desondanks had hij het toch geleerd. Volgens zijn zeggen door alleen maar te kijken. Jaren achtereen kijken naar chauffeurs en elke gelegenheid aangrijpen. Want hij genoot het vertrouwen van de Ambassadeur.

'En Juan, hoe staat het met de tuin?'

'Heel goed, meneer. Kijkt u eens, hier heb ik een paadje aangelegd, hier een hoekje gemaakt en daar een kruising.'

De tuin van deze Ambassade was beroemd. Vol straatjes, heuveltjes, bruggetjes... En een enorme variëteit van aardewerken karretjes. Het had veel weg van 'een Japans kunstwerk in onbestemde stijl'. Niemand besefte dat Juan hierin eigenlijk zijn verlangen naar het besturen van een auto uitleefde. Maar de Ambassadeur wist het wel. En hij maakte er een ruim gebruik van: 'Juan, morgen moet je op deze plek een beekje maken, van hier tot daar en met een watervalletje.'

'Maar baas, waar moet ik de leem voor de bedding vandaan halen?'

'Die moet je maar van huis meenemen.'

'Maar baas, thuis hebben we niet eens genoeg leem om nog meer karretjes te maken. Mijn vrouw werkt dag en nacht aan de oven en mijn grootmoeder staat te draaien en te beschilderen.'

'Maar zijn ze nou behoorlijke pottenbakkers of niet?'

'Zij wel, baas. Ik niet. Ik wil alleen maar chauffeur worden maar God heeft een tuinman van me gemaakt!'

'Maar om een goede chauffeur te worden zul je toch eerste een goede tuinman moeten zijn. Wist je dat niet?'

'Nee baas.'

'Als je morgen dat beekje niet klaar hebt, mag je een maand lang mijn auto niet uit de garage rijden.'

'O nee, baas, alstublieft niet.'

De volgende dag was het beekje klaar. Juan de tuinman werkte de hele nacht door en stond om elf uur 's ochtends bij de deur van de garage te wachten tot de Ambassadeur naar buiten kwam.

* *Uit: Mijn oom Atahualpa.*

‘Meneer, het is gebeurd, komt u maar kijken.’ De Ambassadeur bezichtigde tevreden het werkstuk en zei:

‘Mooi zo, Juan. Vandaag mag je mijn auto uit de garage rijden.’

En daar hinkte Juancito op de auto af en klom erin. Eerst toeterde hij een paar keer en vervolgens zette hij hem in zijn achteruit zonder zich om te draaien omdat zijn gebrek dat verhinderde. Hij reed op goed geluk, maar het ging altijd goed. De chauffeur stond al op straat aan de zijde van de Ambassadeur te wachten op de manoeuvres die Juan zou uitvoeren. Die chauffeur had een prachtig leven. Want hij hoefde de auto niet te wassen, geen water bij te vullen en geen olie te verversen. Niets van dat alles. Juan de tuinman deed dat allemaal. En die chauffeur wist er zelfs nog een slaatje uit te slaan door tegen de Ambassadeur op te merken: ‘Wat kan die Juan toch goed sturen. Verdomme, hij kan er wat van!’

En 's avonds, tijdens het diner, zei men vaak tegen de Ambassadeur:

‘Uw tuintje wordt steeds mooier, hè?’

En hij glimlachte, wapperde met zijn handen, wiegelde met zijn heupen en zei:

‘Van de madelieven hou ik het meest. Als het kon, zou ik een madelief willen zijn.’

En vervolgens zette hij zijn nieuwe ideeën uiteen. Dat hij nu een miniatuur torentje wilde maken en een poppenhuis. En dat hij er geimporteerde planten omheen wilde zetten. Iets dergelijks als Disneyland. ‘Disneylandia,’ zei hij.

En intussen maakte Juancito de tuinman tijdens de dodenwake in het dorp tegen zijn vrienden de volgende opmerking:

‘Ik ken elk merk auto van haver tot gort.’

‘En heb je al in het slagschip gereden?’, vroegen ze hem.

‘O, een zachtgekookt eitje...’

Stelt u zich nu eens voor, Goede Vriend, hoe ontroerd Juancito de tuinman was toen juffrouw Terrèze hem toestemming verleende om naar het dorp te rijden om ons op de hoogte te stellen van het gebeurde met mijn oom. Hij klom in de zwarte slee met de haaievinnen en zette hem plankgas in zijn achteruit. Het monster schoot met een vaartje van zeventig kilometer naar buiten en veegde de muur voor de Ambassade weg en als er op dat moment iemand op het trottoir had gelopen, zou hij die dag aan zijn eind zijn gekomen, evenals mijn oom. Het geraas van de ineenstortende muur klonk als een kanonschot dat tijdens de feesten in mijn dorp gelost wordt. Juancito de tuinman deed alsof er niets aan de hand was. Hij zat doodkalm achter het stuur. Hij schakelde de geheel met bakstenen bedekte wagen in

zijn eerste versnelling, reed opnieuw de Ambassade binnen en maakte een bocht naar links dwars door de tuin. Ramona, José, Pedro en Maria begonnen te gillen en zetten het op een lopen met die bak op hun hielen. Ze vluchtten ieder een kant op. Ramona het dikkerdje viel naast de chrysanthen neer, José dook over de klaprozen, Pedro zocht zijn toevlucht in het pasvoltooide beekje en Maria vluchtte in de orchideeën. En die kar scheen het erop toegelegd te hebben: hij achtervolgde iedereen met Juancito achter het stuur die hem als een dartel veulen probeerde te bedwingen. En tenslotte stortte hij zich op de madelieven. Ontzet schreeuwde ieder in koor: ‘De madelieven!’ ‘Niet de madelieven!...’

Kortom, Disneyland was een complete chaos, tot het Juancito gelukte bij de andere poort terecht te komen en daarlangs zigzaggend de straat op te schieten.

Aldus belandde hij in ons dorp. Hij kwam om ons te zeggen dat mijn oom op sterven lag. Maar hij zei niets. Toen die auto kwam, was het net feest. De kinderen klommen erop als vliegen op de stroop. Ze betastten hem, kropen erin en tekenden op de raampjes.

Juan de tuinman stapte met veel vertoon uit en schreeuwde:

‘Wie van jullie is familie van de heer Atahualpa?’

Zo'n honderd armen gingen de lucht in. ‘Ikke ikke ikke...’

‘De oudste. De oudste moet ik hebben.’

Ik was de oudste. Al behoorlijk uit de kluiten gewassen. Tamelijk groot. Hij zei toen tegen me:

‘Stap maar in.’

En hij duwde me de auto in. En daar hobbelde hij weg met een zwerm kinderen er achteraan die me uitzwaaiden. Ik drukte mijn neus tegen het achterraampje zodat ze me zo lang mogelijk konden zien. En ik beantwoordde hun afscheidsgroet door mijn hand als een vlag heen en weer te zwaaien. Zo ging dat. En die chauffeur schakelde er maar op los van een naar twee naar een naar twee. Bergop bergaf. En dan over die stoffige paden, moet je weten. Voldaan, als een Koning, zat hij achter het stuur en liet op zijn pad een spoor van stofwolken achter. En ik zat op de achterbank, rolde om, krabbelde weer overeind, viel en sprong weer op. Ik zat immers pas voor de eerste keer in zo'n zachte, verende wagen. Die zijn ook niet voor dorpen gemaakt maar voor Paleizen. Toen we dan ook bij de Kliniek arriveerden, kon ik het portier niet meer tijdig openmaken en kotste alles onder. Die auto was van onder tot boven besmeurd met modder en stof en een van de banden was plat. Maar we stonden al voor de deur van de Kliniek, toen Juan tegen me zei:

‘Uitstappen want ze zeggen dat je oom op sterven ligt.’

Ik weet niet eens wat er in me omging, zo beroerd was ik. Ik had over mijn poncho gekotst en voelde me bezopener dan na een vaatje mama-punga. Mijn aandacht was niet zozeer bij mijn oom als wel bij de auto. Ik zei tegen hem:

‘Kan ik weer mee terugrijden?’

En Juancito de tuinman antwoordde:

‘Je dacht zeker dat je belangrijk was, hè?’

Goed, ik loop de Kliniek binnen. En toen ik daar kotsmisselijk van het gehots van die wagen binnenkwam, raakte ik in de war en dacht dat ik beneveld van de chicha en de guarapo in een kroeg was, waar je van die grote mandflessen Carahuasca hebt. Daarom liep ik zingend verder:

Ay, ay, ay...
Chicha, chicha, moet ik,
heidenen hoef ik niet.

Ay, ay, ay.
Chicha, chicha, moet ik,
ouwe wijven hoef ik niet.

En er liepen daar wat oude wijven rond, weet je? Die keken me verbijsterd aan. Daarom zong ik maar een 'carajo' voor ze:

Carajooooo
Ay, ay, ay...

Bij de portiersloge hielden ze me tegen. Ze zeiden: 'Hé man, blijf staan! Staan blijven jij! Verboden toegang.'

En daar stond ik dan in de hal, met mijn bevuilde poncho en blootvoets. En behoorlijk vuil. Ik was immers zo met hem meegegaan. En bezweet dat ik was. Ik had diezelfde ochtend nog wat stekken in de grond gezet.

'Verboden toegang! Verboden toegang!'

Bij het horen van het woord 'verboden' liet ik het volgende versje horen:

Gebroken hart
ten grave daalt
verraad en smart
het niet meer deert.

Daarop kwam de portier uit zijn loge, greep me in mijn kraag en wilde me de Kliniek uitzetten. 'Eruit!' riep hij.

Ik omarmde hem teder en schreeuwde:

'Leve de prioste!'*

Wat kon ik anders doen? En hij weer: 'Eruit! Eruit!' En hij gaf me toch een schop hier onder mijn kont dat het me nog pijn doet. En hij vloerde me natuurlijk. Ik viel languit voor de deur van de Kliniek neer als een verweesd jongetje. En al die mensen zeiden tegen de

* *Ereambt. Iemand die uit eigen zak het feest van de patroonheilige betaalt.*

portier: ‘Goed zo’, ‘bravo’.

Maar er waren ook twee studenten bij die stonden te kijken. En toen ik viel en languit op de grond lag zonder dat ik in staat was om overeind te krabbelen, kwamen die studenten naar me toe en fluisterden me in het oor: ‘Broeder’, ‘broeder’. Dat maakte me weer wakker, hè? Ik besefte dat ik in de Kliniek was en niet in de kroeg. Die twee jongens keken me vriendelijk aan en zeiden glimlachend ‘broeder’. Maar de portier keken ze met opeengeklemde kaken en een woeste, verscheurende blik in hun ogen aan.

‘Broeder, wat is er aan de hand?’ vroegen ze me. ‘Wat hebben ze je gedaan?’

‘Mijn oom ligt op sterven,’ zei ik.

‘Waar?’

‘Hier binnen.’

‘Kom maar mee,’ zeiden ze.

Maar de portier had de agent van de hoek er al bijgeroepen. En die gezagsdrager posteerde zich heel gewichtig voor me. ‘Zo, wat is hier aan de hand?’

‘Discriminatie,’ zei een van de studenten.

En ik? Ik wist niet eens wat ‘discriminatie’ betekende. De diender evenmin. En aangezien er op dat moment juist een pastoor voorbijliep, zo eentje die het laatste oliesel toedient, zei die agent tegen hem: ‘Eerwaarde, hoort u eens.’ ‘Wat is er, mijn zoon?’

‘Komt u even hier, alstublieft. Rustig maar.’ Het pastoortje kwam dichterbij.

‘Dit stuk onbenul weet niet wat ‘discriminatie’ is. Legt u hem dat eens uit, zodat hij het eens en voor altijd weet. Het pastoortje keek me met een liefdevolle blik aan. Ook de studenten. Maar zij wierpen verscheurende blikken op hem.

‘Communisme,’ luidde het antwoord van de eerwaarde vader. ‘Neem ze alle drie gevangen, want het zijn communisten.’

Verdomd! Daar brak de hel los. De twee langharige studenten wilden de pastoor in zijn kraag grijpen, maar de agent kwam tussenbeide ‘Stop. Laat dat. Ik vertegenwoordig hier het gezag. Een beetje respect, alstublieft!’

En het pastoortje ging er als een haas vandoor. De studenten riepen luidkeels: ‘Grijp hem, grijp hem!’

Waarop de agent zei: ‘Ssssst. Maak niet zo'n herrie. Ga maar. Ik laat jullie gaan, maar deze stomkop neem ik mee.’

‘O nee, daar komt niets van in,’ zeiden de studenten. ‘Hij is onze broeder.’

Allemachtig! Dat ging me van ‘ik neem hem mee’, en ‘u neemt hem niet mee’. Die agent hield me bij mijn rechterarm vast en mijn studentenbroeders hielden me bij mijn linkerarm vast. Ze trokken me alle kanten uit, onder geroep van:

‘Ik neem hem mee!’

‘Dat gebeurt niet!’

‘Ik neem hem mee!’

‘Dat gebeurt niet!’

Ze trokken me bijna uit elkaar. En wat kon ik er tegen doen? Schreeuwen? Nee, dus. Ik stond tussen hen in, als een soort roetsjbaan op de kermis, erop en eraf. Toen het me te gek werd, zei ik de volgende copla op:

Waarheen vermoeide tred,
voert ge mijn uitgeputte lijf,

naar de gevangenis wellicht,
of naar de vergetelheid.

Tegen die tijd hadden zich al zo'n vijftien studenten rondom ons verzameld. Als mieren kwamen ze van alle kanten aanzetten. Want zo zijn ze toch? Eensgezind en solidair zijn die studenten. Sommigen zijn zelfs kameraden tot in de dood. Als de een sterft, sterft de ander daarna ook. In het hardste gevecht. Toen het soldaatje zag dat hij was ingesloten, liet hij mijn rechterarm, die toch al bijna uit de kom geschoten was, los.

'Naar binnen!' riepen de studenten in koor en haakten hun armen in elkaar. En zo marcheerden we in gesloten gelederen, de agent meevoerend, naar binnen. En die agent spartelde, verdomme, tegen als een vis aan de haak. Toen de portier me opnieuw daarbinnen zag, schreeuwde hij: 'Eruit, zei ik toch!'

De studenten keken toen de agent aan en wachtten af wat hij zou zeggen. Hij zei tegen de portier: 'Hou je mond! Ik ben het gezag!' 'Bravo!' juichten de studenten hem toe. 'Bravo!'

Het agentje zwol van trots. En ik gaf het volgende versje ten beste:

Ik zag een molenrad draaien,
en vroeg me peinzend af,
hoeveel wentelingen hij nog zou geven
en hoeveel hij er al gaf.

De portier kwam van een koude kermis thuis. Hier sprak toch het gezag? Hij zei tegen mij: 'Wat wil je eigenlijk?'

'Mijn oom ligt op sterven,' zei ik.

'En wie is je oom?'

'Meneer Atahualpa.'

Hij snuffelde in de boeken, maar vond niets. De studentenbroeders keken me aan, de agent keek me aan, de portier keek me aan, de hele Kliniek keek me aan. Ik deed een paar stappen achteruit en keek zoekend om me heen naar de chauffeur die me gebracht had. Dan kon hij de portier antwoord geven. Maar hij was er niet meer. Juan de tuinman was weer een ritje gaan maken in de auto. Hij was toch een geboren chauffeur? Toen deed ik een poging om het de portier nog eens uit te leggen: 'Hoort u eens, Genadige Hoogheid. Mijn oom is de bediende van de Ambassadeur.'

Verdomme! Had ik maar niets gezegd. De studenten stonden als aan de grond genageld. De

helft van hen liep meteen weg. Een van hen zei: ‘Laat maar zitten. Die stomme Indiaan. Kom mee!’

Bij het horen van ‘stomme Indiaan’ werd de portier wat toeschietelijker. Een stuk rustiger kwam hij naar me toe: ‘Welke Ambassadeur?’ ‘De Ambassadeur die een juffrouw heeft die Terrèze heet en een zoon die Piter heet.’

Juist op dat moment verscheen er een verpleegster op het toneel. En deze zei tegen de portier: ‘Er is een juffrouw Terrèze binnengekomen. Kort geleden.’

II

‘Mevrouw Terrèze, Mevrouw Terrèze! Hier is een familielid van uw bediende.’

Dat was mijn eerste ontmoeting met mijn Prinses. Een prachtmens! Ik was helemaal ondersteboven van haar. Maar het knappe, donkere zusterje liep al weer weg, zonder me zelfs maar te groeten. Ze draaide zich niet eens meer om, niets van dat alles. En ik bleef daar achter met die ander. Ze omhelsde me onder tranen. Stelt u zich dat eens voor. Ze had een witkanten zakdoekje in haar hand, waarmee ze steeds over haar ogen veegde en haar tranen wegdepte. Ze huilde dus, vergoot tranen. Maar volgens mij waren dat krokodilletranen. Er waren al een paar portrettentrekkers die alleen maar mijn komst hadden afgewacht. Zodra juffrouw Terrèze me in haar armen nam, brak er een bliksemvuur van flitslampen los van al die fotografen die plaatjes schoten van ons beiden. Vervolgens pakten ze hun notitieboekjes en schreven achter elkaar door. Ze waren ook nog schrijvers. Ze penden erop los met grote pennehalen. Halen als prikkeldraad. Erg moeilijk... Ze vroegen iets en het antwoord was al genoteerd. En zij: ‘Ja, hij is dood. Een bewonderenswaardig voorbeeld van inheemse trouw. Nog geen twee dagen geleden is mijn schoonmoeder bezweken aan een hartaanval en haar bediende heeft de schok niet kunnen verwerken. Ja, inderdaad, hij heeft vergif ingenomen. Hij heeft zelfmoord gepleegd.’ En die fotografen maar roepen van ‘Ah!’ en ‘Oh!’ En zij huilend aan mijn borst. Ik begrijp niet hoe ze die stank van mij kon verdragen. ‘En hoe heette dat familielid van u?’ vroeg een van de fotografen aan mij. Ik dacht aan de portier en zei: ‘Gregory.’

Juffrouw Terrèze ontkende dit met veel gebaren. ‘Neeee.’

‘Neee,’ zei ze. ‘Atahualpa was zijn naam, Atahualpa.’

‘Nou, hoe zit het?’ vroegen ze mij. ‘Gregory of Atahualpa?’

‘Gregory,’ zei ik weer, met mijn hoofd bij de portier. ‘Gregory. Zo staat het in het boek van de portier.’

Die juffrouw gaf me een paar knipoogjes en zei voor de fotografen: ‘Atahualpa. Een rasechte Indiaan.’

Stelt u zich eens voor! Dat schatje knipoogde tegen me. Net als de portier. Maar wat was haar bedoeling? Ze was natuurlijk gek op me. Dat was het.

En toen knipoogde ik op mijn beurt. Een van de fotografen zei tegen me: ‘Heb je iets aan je oog?’

En ik hou niet meer op met knipogen om dat vrouwtje mijn ‘ja’ te geven.

‘Nou goed,’ zei een andere fotograaf, met de pen in de aanslag. ‘Wat zal het zijn? Gregory of Atahualpa?’

Daarop geeft de juffrouw me een knipoogje en ik knipoog terug. Denkt u zich eens in! Wij beiden tegelijk, de een tegen de ander. Knipogende geliefden. Onstuimige hartstochten! Een prachtmens!

Een van de fotografen kwam tussenbeide. ‘Ik begrijp het al,’ zei hij. ‘Een dubbele naam: Atahualpa-Gregory. Een prachtvoorbeeld van een ongecultiveerde Indiaan.’
‘Wat voor een ding?’ vroeg ik. Ik wist niet wat ‘ongecultiveerd’ was.

‘Ongecultiveerd. Dat is de enige verklaring voor een dergelijke trouw aan zijn meesteres. In geen 500 jaar heb ik zoiets meegemaakt.’

Toen vroeg een andere fotograaf aan de juffrouw: ‘En, juffrouw Teresa, wat voor een beloning gaat u aan het familielid van de overledene geven?’

Ze perste een paar tranen te voorschijn en keek me met een smartelijke blik in haar ogen aan: ‘Wat hij maar wil of verlangt. Hij mag het zelf zeggen.’

En alle fotografen stonden daar met hun boekjes in de hand op mijn antwoord te wachten. Een van hen zei: ‘Toe, vraag dan. De kans van je leven. Benut hem.’

Ze drukte haar hand tegen haar hart, waarschijnlijk uit angst voor wat ik zou vragen. En ik maar nadenken. Ik dacht diep na.

‘Vraag of ze je studie wil betalen,’ zei de een.

‘Vraag haar een huis,’ zei een ander.

‘Vraag een stukje akkergrond.’

‘Vraag een auto.’

‘Vraag een baantje bij de gemeente, als secretaris van de burgmeester.’

‘Vraag dit’ en ‘vraag dat’. ‘Vraag, vraag, vraag’. Ik zei toen: ‘Nog een voetbal voor mijn neefjes. Zo eentje als u aan mijn oom meegaf voor ons...’

De fotografen riepen: ‘Ohhh! Ohhh!...’

En zij kon het zich niet eens meer herinneren. Ik bedoelde immers dat ijszakje tegen de hoofdpijn dat mijn oom voor ons had meegebracht. Juffrouw Terrèze wist het niet meer. ‘Een kleine voetbal?’

Waarop de fotografen riepen: ‘Een dame die zonder ophef liefdadigheid beoefent!’

En zij penden hun notitieboekjes weer vol. Toen zei ze:

‘Noteert u maar. Ik ga het volgende doen. Ik zal zijn opvoeding betalen en hem adopteren. Adopteren. Hem opvoeden en een behoorlijk mens uit hem laten groeien.’ En tegen mij zei ze: ‘Ga morgen daar en daar naar toe, jongeman, daar vind je mijn huis... Klop maar aan en ga naar binnen. En neem alles mee wat je bezit, want het is voorgoed.’

En toen vertrok ze. Ze daalde met de lift naar beneden en alle fotografen er achteraan. Ik bleef opeens alleen achter in die gang, weer alleen. Verbijsterd. Het volgende versje schoot me te binnen:

> Was de borst van glas,
> men zag een hart dat slaat,
> valse liefde dan niet was
> noch ontrouw of verraad.

Toen wilde ik mijn oom zien. Maar hoe? Aan wie kon ik het vragen? In het wit geklede mensen liepen voorbij, zusters, doktoren, van alles, maar iedereen had haast. Ik bleef daar ongeveer drie uur op een bankje zitten nadenkken. Ik moest het lichaam van mijn oom ophalen en naar huis brengen om het te begraven. Maar hoe moest ik dat doen over die zanderige wegen? En wie kon hem voor mij vervoeren? En de kist? Er moest een kist komen en een vrachtwagen om hem te vervoeren. Maar waar moest ik het geld vandaan halen?

III

De dag daarop verschenen de kranten met het nieuws. En daar kwamen ze aanrennen met de foto van mijn oom in de krant. Ook die van juffrouw Terrèze met mij samen. We moesten naar de medicijnman om te horen wat erin stond. Don Simón de medicijnman vroeg: ‘Wat is er aan de hand?’

‘Ze zeggen dat Atahualpa zich om een blanke vrouw van het leven heeft beroofd.’

‘Echt waar?’

‘Ja, heus.’

‘Verrek!’ Zo praatte Don Simón de medicijnman nu eenmaal. ‘Verrek!’

Hij vouwde de krant open en las het ons voor. En wij waren allemaal erg tevreden en gelukkig omdat alles in het leven van mijn oom gegaan was zoals hij gezegd had dat het moest gaan. Zo was zijn einde dus. Hij had de dood gekregen die hij zich gewenst had, zonder iemand te haten. Hij stierf met het woord ‘kostelijk’ op de lippen. ‘O, kostelijk’. Hij werd vervoerd in een ambulance met een sirene die alle straten van Quito voor hem vrijmaakte. Anders, als een Indiaan op straat doodgaat, aangereden wordt of zo, blijft hij immers gewoonlijk in de goot liggen. Urenlang blijft hij daar liggen, bedekt met kranten. Als de eigenaars van het lijk hem niet met een taxi komen ophalen om hem in het dorp te begraven of te laten behandelen door de medicijnman, komen de agenten en verdwijnen met het lijk. Maar met mijn oom ging dat heel anders toe. Hij werd behandeld in die Kliniek van de blanken, alsof hij erbij hoorde. Hij stierf in de armen van koningin Terrèze. Hij liet het leven bij de Wetenschap en de Edelmoed en kwam in de krant. Verdraaid, wat een oom! Na

Atahualpa de Inca, was hij de belangrijkste van de Atahualpas. Dat zei de hele familie. Nou ja, met zoveel publiciteit.

VERTALING: MIEKE WESTRA

Fragmenten uit: 'Boletín y elegía de lasmitas'* van César Dávila Andrade

Oh, Pachacámac, Heer van het Universum!
U, die geen vrouw bent, noch man.
Alles, en Niets,
Hoor mij aan, luister naar mij.
Als een door dorst gewond hert
zoek ik en aanbid ik U alleen.
Als U zou weten, Vriend van mijn droefheid,
hoe ze elke dag geselden, elke dag opnieuw.
'Hemd uit, broek uit,
jij, mitayo*, plat op je buik. Tel de slagen'.
Ik, ik telde en telde: 2, 5, 9, 30, 45, 70.
Zo leerde ik tellen in jullie spaans,
door mijn pijn en mijn wonden.
En dan stond ik op onder het bloed,
en moest zweep en beulshanden kussen.
'Godmogejelone, Meester', zei ik uit angst en dank.

Op een dag, in de kerk van Tuntaqui,
liet de oude priester me een gekruisigd lichaam zien
van Heer Jezus Christus;
de enigste Viracocha* zónder kleren, zonder sporen, zonder zweep.
Zijn hele lijf één grote open wond.
Er was nog geen plaats voor een sprietje gras
tussen al zijn wonden.
Eerst hebben ze zich op Hem uitgeleefd; daarna op mij.
Heb ik dan te klagen? Nee. Ik zég het alleen maar.
Ze gooiden me op de grond. Staken me over m'n hele lijf
met ijzeren priemen.
Ze schoren me kaal. Mijn lot was vasten en verbanning.
Ze pijnigden me met brandende punten van agavebladeren.
Na de geseling, nog op de grond,
sloegen ze me één voor één, twee fakkels
overdekten me met een regen scherpe vlammen
die het bloed in mijn zweren deed knarsen. Zó ging dat.

Tomás Quitumbe, Quito, vluchtte weg
van angst, naar de heuvels met sigses van zilver en veren
achtervolgden ze hem; een vaandrig voorop.
En hij, hij rent, hij rent, hijgend als een hert.
Maar viel, zijn voeten opengehaald aan al die rotsen.
Ze vingen hem. Bonden zijn haar aan de staart van een zwarte hengst,
en zo naar de werkplaats in Chillos,
dwars door sloten, stenen, doornstruiken, versteende modder.
Ze kwamen op de patio, ze vulden z'n wonden met peper en zout,
ook z'n rug, schouders, kont, armen, dijen.

* *Bulletin en elegie van de mita.*
(mita: verplichte arbeid die de indianen een bepaalde tijd per jaar verschuldigd zijn, hier aan de blanken. Een mitayo is iemand die in de mita werkt.

* *Bulletin en elegie van de mita.*
(mita: verplichte arbeid die de indianen een bepaalde tijd per jaar verschuldigd zijn, hier aan de blanken. Een mitayo is iemand die in de mita werkt.

* *Viracocha hier: algemeen woord voor blanke. Oorspronkelijk is Viracocha de indiaanse beschavingsgod. Toen de spaanse veroveraars het inkarijk binnentrokken dachten sommige indianen dat de god Viracocha teruggekeerd was.*

Hij kreunde en krepeerde van de pijn: ‘Meester Viracocha, Meester Viracocha’.
Niemand hoorde hem sterven.

En dan Susana Pumancay, uit Panzaleo;
haar hutje tussen brem en duizenden fladderende vlinders;
omdat haar man Juan Pilataxi van zijn werk weggebleven was
werd ze, zwanger als ze was, meegesleurd naar de hacienda;
en daar, het martelhok in, haar rechterbeen in het blok,
en het linker eroverheen.
Daar baarde zij diep in de nacht haar kind
tussen bloed en water door.
En het sloeg met z'n hoofd tegen het hout, en stierf.
Zilveren melk had het eens kunnen drinken, carajú!

Mijnwerker was ik, twee jaar acht maanden lang.
Geen eten. Geen vrouwen. Geen leven.
De mijn ingang was mijn hemel en graf.
Ik, die eens goud gebruikte voor de feesten van mijn Inka
Ieerde nu lijden in dat licht,
door hebzucht en wreedheid van anderen.
Met duizenden mitayos* sliepen we
belaagd door muggen, zweep en koortsen, in slavenhutten,
bewaakt door een baas die ons slechts dood bezorgde.
Maar na twee jaar en acht maanden kwam ik eruit.
We gingen met zeshonderd mitayos,
en kwamen met twintigduizend.

* *Bulletin en elegie van de mita.*
(mita: verplichte arbeid die de indianen een bepaalde tijd per jaar verschuldigd zijn, hier aan de blanken. Een mitayo is iemand die in de mita werkt.

Voor jou, Rodrigo Núñez de Bonilla.
Pedro Martín Montanero, Alonso de Bastidas,
Sancho de la Carrera jr. Diego Sandoval.
Mijn haat. Mijn rechtvaardigheid.
Voor jou, Rodrigo Darcos, eigenaar van talloze mijnen,
van talloze levens van curicamayos.
Je goudwasserijen in de rivier Santa Bárbola.
De mijnen van Mevrouw Virgen del Rosario te Cañaribamba.
De mijnen in de hoge berg van Malal, aan de ijskoude rivier.
De mijnen van Zaruma, de mijnen van Catacocha. Mijnen!
Eeuwig op jacht naar rijkdommen, goudduivel.
Uitzuiger! Je drinkt bloed en tranen van ons, indios.
Honderden nachten bewaakte ik je beekjes, mijlen lang,
om je goud fijn te malen
in je smederij met acht hamers, en drie blaasbalgen.
Goud voor jou. Goud voor je vrouwen. Goud voor je koningin.
Goud voor mijn dood. Goud!

VERTALING: HERMIEN GAIKHORST

De vogels om het erf van Theun de Vries
Hans van de Waarsenburg

Theun de Vries, die april jl. 71 jaar werd, publiceerde onlangs bij Uitg. Querido een nieuwe verhalenbundel onder de titel: *De vogels om het erf.* Een misschien niet zo opmerkelijk feit, want er zijn wel meer schrijvers van zijn leeftijd die het schrijven niet kunnen laten. Bij Theun de Vries echter is het schrijven nooit een toevallig incident geweest. Overziet men zijn oeuvre dan blijkt het een konstante in zijn leven te zijn. Een konstante die ervoor gezorgd heeft, dat Theun de Vries in deze 20-e eeuw niet alleen een groot, maar ook een indrukwekkend oeuvre heeft opgebouwd. Een oeuvre dat enerzijds de lezer terugbrengt in het historische verleden en anderzijds de lezer op realiteiten en ficties van deze eeuw drukt.

Opmerkelijk nu is het feit, dat het huidige schrijverschap van Theun de Vries zich tegen de tijd in ontwikkelt, a.h.w. een gevecht aangaat mèt deze tijd. Dit komt tot uiting in een niet aflatende reeks van nieuwe boeken: schrijversvuur dat eerder aanwakkert dan door leeftijd geblust wordt. Ik verwijs naar twee tamelijk recente uitgaven: de prachtige roman *Het Zondagsbed*, waarin erotiek en geweld een overheersende rol spelen en de roman *De Vrouweneter*, waarmee Theun de Vries zijn meesterschap in het schilderen en levend maken van dode historische gegevens opnieuw heeft bewezen. Opvallend is de afwisseling fantasie / projectie met een vleugje werkelijkheid (*Zondagsbed*) en werkelijkheid / met fantasie en projectie (*Vrouweneter*). (Zie het motto van *De Vrouweneter*: De dood is een schandaal (Maxim Gorki). Met deze twee nog niet zo lang geleden gepubliceerde romans kan men Theun de Vries opnieuw de Rembrandt, de grootste schilder van de Nederlandstalige literatuur van deze eeuw noemen. Dat het fenomeen ‘schilder’ gebruikt wordt voor een schrijver, dient men natuurlijk in overdrachtelijke zin op te vatten, hoewel van Theun de Vries gezegd kan worden, dat hij kan schrijven met de intensiteit van Van Gogh, het claire-obscure van Rembrandt, de stugheid en bonkigheid van Permeke en dan moeten we de werkelijkheid van een Goya, de boertigheid van een Breughel en het soms ontroerend erotische van een Rubens en de demonische fantasieën van een Bosch niet vergeten. Wie Theun de Vries leest ontkomt zelden aan deze merkwaardige beeldende kracht, die bij de lezer tot een bijna tastbare visuele ontroering leidt.

Met zijn nieuwe boek, de verhalenbundel *De vogels om het erf* heeft Theun de Vries met lange tussenpozen een soort drieluik van zijn in Friesland doorgebrachte jeugd voltooid. In 1941 verscheen het eerste boek met vertellingen rondom Wilt Tjaarda: *De tegels van de haard* (herdrukt onder de titel: *De Friese postkoets*) en in 1967 het tweede: *De namen in de boom.* Met *De vogels om het erf* kan men dit ‘Drieluik van een jeugd’ als voltooid beschouwen. In deze laatste verhalenbundel wordt de lezer voortdurend gedwongen zich af te vragen waar autobiografie vervlochten wordt met - eigen - verkleuring van de werkelijkheid. Niet voor niets draagt deze verhalenbundel het motto: ‘Dichtung und Wahrheit’. Dit motto gaat intrigeren in die verhalen, waar Theun de Vries de prille ervaringen en trillingen van Wilt Tjaarda met ‘het vrouwelijke’ beschrijft. Het komt de lezer voor of hier herinneringen worden weergegeven die haarscherp in het geheugen werden gegrift. Deze ontdekking van het vrouwelijke en de daarmee gepaard gaande ontdekkingen

van de zintuigen (de geur, het horen van muziek, het sensuele van het tasten en kijken en soms een combinatie van het horen en kijken - het pianospelende logeetje van de dorpsarts -) maken op de jonge Wilt Tjaarda een grote, niet meer weg te denken indruk. (O.a. in de verhalen *De zomer van zestien* en *De hooiwagen.*) Het verhaal *De zomer van zestien* krijgt een triest vervolg in het slotverhaal *De winter van dertig.* Maar dan is de kleine jongen Wilt Tjaarda uitgegroeid tot een jongeman, die zich als kantoorklerk in een grote stad de luxe van tekenlessen veroorlooft. Hij woont er een concert van Annie Wesselius (het pianospelende logeetje van de dorpsarts)

bij. Tijdens het pianoconcert maakt hij een portretschets van Annie Wesselius, die hij haar na afloop overhandigt. Haar reactie is meer dan koel te noemen. Ze noemt hem arrogant en amateur. Na nog enkele cynische opmerkingen te hebben gemaakt, verzoekt ze hem haar kleedkamer te verlaten. Buiten gekomen slaat bij Wilt Tjaarda de schaamte om in woede. De nagelopen herinnering van een pré-puberale verliefdheid is stuk, maar blijft nog door het hoofd spoken. Tien dagen na het concert leest hij in de krant dat Annie Wesselius, 'de meest briljante Nederlandse pianiste', bij een treinongeluk om het leven is gekomen.

Dit slotverhaal eindigt dan a.v.:

> Ik vouwde de krant weer in de plooi en bracht ze aan mijn hospita. Ik liep door mijn koude kamer, zelf koud van binnen. Niet om het nieuws van Annie Wesselius' dood, maar omdat ik niet werkelijk geschokt was door de ramp die haar had getroffen, zelfs niet verbaasd - vooral niet verbaasd.
>
> (pag. 207)

Via dit slotverhaal, dat een soort definitieve streep onder deze jeugdherinneringen trekt, word je nogmaals geconfronteerd met twee andere konstanten, die in de jeugd van de schrijver reeds hun beslag moeten hebben gekregen: zijn eerste confrontaties met de dood en zijn bezig (willen) zijn met tekenen. Beiden treffen we niet alleen in het slotverhaal aan; men komt ze her en der verspreid in deze verhalenbundel tegen. In het verhaal *Spijbelen* wordt spijbelen (om door de onderwijzer aangedaan onrecht te wreken) ondergeschikt gemaakt door het vinden van een dode. Daarvóór heeft de lezer in het verhaal *Slachtmaand* kunnen lezen hoe Theun de Vries op aangrijpende wijze het jaarlijkse slachten van een varken beschrijft en hoe dit door Wilt Tjaarda ondergaan werd:

> Ik zag hem voor mijn ogen de plek uitkiezen waar de priem in de varkensstrot moest verdwijnen. De priem suisde al voor ik er goed en wel op verdacht was.
> De zeug had tot dan toe gegrauwd, gekermd, kreten geslaakt. Nu, bij de feilloze doodsteek, brulde zij. Ik herkende het geluid: ik had het in deze novembermaand, op school zittend, al ettelijke malen zo gehoord. Maar toen was het ver geweest, gesmoord, achter wanden en deuren, een vormloze ongewetenheid. Hier, in de open lucht, bij een kil en laag zwerk waaronder alle dingen een akelige zichtbaarheid verkregen, scherp getekend tegen het donkere denneloof, krijste het offerdier voor het laatst tegen zijn dood en het was niet alleen meer de schreeuw van een dier. (pag. 80)

In deze tot nu toe laatste verhalenbundel (een nieuwe is gereed) van Theun de Vries treffen we in de jonge Wilt Tjaarda reeds alle aspekten en gevoeligheden aan, die we later in het werk van Theun de Vries zullen terug vinden: (ontluikende) erotiek, verliefd zijn (worden), stuk lopende relaties, liefde en de daarme gepaard gaande kans op bittere teleurstelling, gepréoccupeerd zijn met beeldende kunst (in het verhaal *De demon* herleid tot een verborgen gehouden oom) en zeer nadrukkelijk het thema dood- en sterven.

Na eerder genoemde romans komt het me voor dat deze verhalenbundel misschien bedoeld was als een tijdelijk lichtvoetig contrapunt, waarin Theun de Vries op min of meer luchtige wijze de herinneringen van zijn alter ego Wilt Tjaarda te boek heeft willen stellen.

Dat deze bundel verhalen uitstijgt boven 'het luchtige', het anekdotische van zomaar een paar jeugdherinneringen, heeft niet alleen met het grote schrijverschap van Theun de Vries te maken, doch ook zeker met het feit dat Wilt Tjaarda / Theun de Vries in zijn jeugd indrukken heeft opgedaan en gevoeligheden ontdekt en ondervonden, die thematisch bepalend zouden blijken voor zijn schrijverschap.

Het wachten is nu op een autobiografie van Theun de Vries waarin de 'Dichtung' tijdelijk plaats zou moeten maken voor 'die Wahrheit'. *Meesters en Vrienden* was indertijd een beperkte, sympathieke aanzet in deze richting. Een echte autobiografie van Theun de Vries zal echter meer dienen te omvatten. Dit dient niet als dreigement opgevat te worden (!), eerder echter als een aanmoediging aan een auteur, die als intens levend mens en schrijver de 'Wahrheit und Dichtung' van bijna een eeuw kan omvatten.

Theun de Vries: *De vogels om het erf.*
Querido. 129 blz. f 27,50.

Tussen afweer en overgave
Dirk Kroon

Maurits Mok / foto: Cor Stutvoet.

De dichter Mok stapte vol overgave de literaire wereld van vlak voor de oorlog binnen met lange verzen, vol sociaal besef en verzet tegen knechtschap. Vrijwel onmiddellijk werd hij erkend als een man met een lange adem en een epische vormkracht. Dat eerste werk (zoals *Kaas- en broodspel* en *Exodus*) kenmerkt hem als een gekwetste, iemand die geraakt is door wat er in de wereld om hem heen gebeurt. Dat wil niet zeggen dat zijn verzen spreken over de direkt om hem heen waarneembare werkelijkheid. Meestal speelt een en ander in een vroeger verleden, maar het gaat dan wel om wat in *Kaas- en broodspel* heet: ‘Het rijk der duisternis met zijn trawanten.’ Dat is ook niet zo gek aan het eind van de jaren dertig. Tegenover de oprukkende horden stelt Mok zijn verbeeldingskracht. Verbeeldingskracht ook brengt hem er zelfs toe, in het begin van 1940 nog een honderd pagina's lang idyllisch gedicht, *Scheppingsdroom*, het licht te doen zien, waarin een jongeling uitgroeit tot een jonge god. Maar de oorlog sloeg wonden en de droomgestalten zijn brandend uit de hemel gevallen, zijn in rook opgegaan. Op het rijk van God of het rijk van goden leek geen kijk meer.

De toon van verzet werd nog sterker in Moks episch werk. In het lange gedicht *De vliegende Hollander* is het een en al strijd en verzet, zij het in vorige historische perioden.

Na de oorlog zal Mok nog weinig episch werk schrijven. Het lijkt of hem de adem in de keel is gestokt, of hij van overgave tot afweer werd gedreven. Afweer tegen de verschrikkingen van de oorlog en tegen de chaotische en vaak wanhopige werkelijkheid die hem omringde. Vele verwanten waren weggevoerd, van de aarde weggevaagd.

Mok was een overlevende. Alle problematiek die daarbij hoort, heeft hij moeten verwerken. Hij heeft dat gedaan - als men ooit van een voltooid proces in dezen mag spreken - zoekend en twijfelend. Zijn verzen dragen er de sporen van. Verzen die allang meer ingetogen en direkter op de naoorlogse werkelijkheid geënt zijn. In veel gedichten herdenkt hij, gaat hij de sporen na van die verdwenen, voelt hij onvoorwaardelijk hun aanwezigheid en tracht hij hun dood te verwerken en in een groter verband te brengen.

En naarmate het persoonlijke meer toegelaten wordt in zijn poëzie, wordt die poëzie ook persoonlijker, direkter herkenbaar. Het retorische element dat tot de epische middelen behoort, verdwijnt. Zelfs in een wat langer gedicht uit 1953, *De spoorwegstaking*, vormen de persoonlijke opvatting van vrijheid en wat hij noemt ‘de moederbronnen van het bestaan’ de meest bindende en boeiende elementen. De vrijheid die ‘eenzamen wegrukt uit de bankring /van hun gepeins en tot vervoerden maakt’. Mok weet dat gemeenzaamheid een wezenlijk bestanddeel van menselijk leven is. Dit gedicht laat zien dat hij geen navolger of inspirator van de Beweging van vijftig is. De werkelijkheid had voor hem al teveel stukgemaakt. Hij trachtte verbanden te leggen in plaats van banden te verbreken. Hij zocht een oplossing voor de chaos met meer traditionele middelen. Hij bleef gewoon een generatiegenoot van Hoornik, Den Brabander, Van Hattum en Achterberg. Een generatie die niet als die van 1910 het geluksverlangen als gezamenlijke thematiek kon hebben, maar een generatie die over zichzelf zei: ‘Wij werden ontgoocheld geboren.’

Ontgoocheld geboren en vervolgens als overlevende uit de doolhoven van de dood tevoorschijngekomen, dus overladen met gevoelens als schuld, angst en eenzaamheid. Er leek voor Maurits Mok geen andere taak weggelegd dan de weggevoerden, ‘de weggetrapten uit het licht’ zoals hij hen in *Aan de vermoorden uit Israël* noemt, voorgoed in de tijd te schrijven, op te roepen door middel van taal, hun leven en dood voorgoed te verwoorden in incantaties zonder tranen. Een dergelijke opdracht veronderstelt een dichterschap dat geen vrijblijvendheid kan toelaten. En Mok is nergens vrijblijvend. Hij is wel wijzer.

De schuld die hij als jood en overlevende bij zich draagt, lijkt alleen in te lossen door middel van gedichten. Daarom roept het ene gedicht het andere op, roept het ene woord het andere uit. Door zijn thematiek zelf is hij een hartstochtelijk dichter die niet stil kan blijven staan bij het geschreven gedicht. Het nog te schrijven gedicht is zijn enige bezit. Mok is net als zijn vriend Achterberg een monomaan dichter. Al

wordt hij wel getemperd door scepsis. Naarmate de tijd vordert zien we hem zoeken in een wereld die hij met afweer bekijkt. Slechts moeizaam weet hij thema's en gegevenheden aan te snijden die de verschrikkingen moeten doen overwinnen. De liefde begint een rol in zijn poëzie te spelen. Zij het ook weer met scepsis en afweer, de geliefde vrouw verschijnt in het werk.

Nog weer later doemen er kinderen op en ontstaat er een lichtheid en speelsheid die duidelijk bevrijdend werken. Maar de donkere ondertoon van wat gebeurd is, blijft aanwezig. In *Dwars door de zomer* van 1962 bijvoorbeeld, wordt over vakantie met vrouw en kinderen geschreven. Maar naast het vederlichte treffen we toch regels als:

> Ik slikte en vatte mijn lievelingen
> in het erbarmen van mijn late pijn,
> en in die dunne mantel droeg ik hen
> tussen de spitsroeden van het verleden door.

Men ziet: het verleden is niet weggewist. Wat weggewist is, is steeds aanwezig. Het leidt ondanks alles tot een fundamenteel ervaren eenzaamheid. In *Woorden in het donker* van 1955 heet het:

> Ik lig alleen in de spelonken
> van het bewegende heelal.

Het heelal dat leeg is 'en wie zijn armen voor de sterren schuift, / lijft het luchtledig bij zich in' aldus Mok. Zo is de situatie van de mens op aarde. Voor altijd zal hij weten wat verdwenen is. Maar hij beseft tevens dat leven meer eist van een bewust wezen. Dat het gaat om aanwezigheid. In de bundel *Gedenk de mens* van 1957 heet het: 'Wie leven moet, bouwt zich van lieverlee / uit nieuwe heugenissen een bestaan.'

Dat bestaan wordt draaglijk door de aanwezigheid van vrouw en kinderen, 'drie harten in wier slag de schepping trilt, / een grote morgenwind vol hartsgeheimen, / een brede bundel licht op het gelaat / van een verdonkerde aarde'. Draaglijk ook door de aanwezigheid van de zee als teken van eeuwig scheppende beweging.

Niettemin is er vaak vertwijfeling en verlatenheid. Een bundel als *Vuurmerken* uit 1960 wemelt van gevoelens van wanhoop. Het zijn gedichten vol afweer. In de enkele gedichten over de jeugd en het ouderlijk huis wordt de verlatenheid getemperd door overgave aan een verleden dat geluk omvatte.

Intussen zijn de gedichten steeds meer geconcentreerd, kernachtiger geworden. De dichter wint aan pregnantie. In de bundel *Achtergrond* uit 1965 blijken genoemde thema's op een indringende wijze uitgediept. De bundel is vervuld van een dwingende stilte als teken van afwezigheid van zovelen. Er wordt een ontzaglijke leegte verwoord die ontstond toen zoveel licht ineens gedoofd werd, toen miljoenen levens werden verwoest. Die pijn blijft schrijnen. Temeer misschien omdat Mok van het begin af een sterk gevoel van continuïteit heeft gehad. Hij weet dat hij in een geschiedenis staat, een continuum waaraan hij deel heeft. Als hij een leegte verwoordt, dan gaat het niet om een verkapte landerigheid die jongere bentgenoten in de ban houdt, maar om een existentiële leegte die steeds te maken heeft met de verschrikkingen van de hedendaagse geschiedenis.

Dat gevoel van continuïteit zorgt ervoor dat hij zich in een traditie weet geplaatst. Een traditie van tragici, epici en van de grote lyrische dichters, die vanaf het moment dat het menselijk bestaan uitkwam boven het louter vegatatieve, onaflaatbaar het gevecht met de taal en met datgene waarnaar de taal verwijst, zijn aangegaan. Moks thema's zijn in diepste wezen de oerthema's van alle dichters die de poëzie en dus hun bestaan au sérieux nemen. Thema's als tijd, verlatenheid, eenzaamheid. Dat lijkt vanzelfsprekend, maar het moet erbij gezegd vandaag de dag.

Een kleine toelichting. Je hebt gedichten die over niks gaan, holle vaatjes die om het hardst trachten te klinken. Het zijn fotootjes van nodeloze dingen, die hoognodig aan de modebewuste man gebracht moeten worden. Ze staan bol van ijdelheid en doen hun uiterste best om een luid publiek te trekken. Ze laten hun dichters er de gekste toeren voor uithalen. Ze laten hun dichters onzin uitkramen. Ze stallen zich uit door middel van nit-wits. Kleine potentaatjes zijn het, die met veel misbaar hun eigenwaarde erin willen hameren. Je ziet ze in modeblaadjes, opgedoft en opgedirkt als de eerste de beste hoerenmadam. Ze gaan net zolang mee tot iedereen ze voor gezien houdt en ze van nijd uit hun perkamenten vel springen. Ze blijken niet zo realistisch als ze zich voordoen.

Je hebt ook gedichten die wat handiger zijn uitgevallen en het, zeker in deze tijd, wat langer uithouden. Ze kiezen zich een ouderwetse vorm en komen daar ook voor uit. Sterker nog, ze gaan zich aan zoveel vorm en uiterlijkheid te buiten dat ze niets anders dan stilering zijn. Met een behoorlijke dosis ironie dekken ze zich bij voorbaat tegen kritiek in. Hun dichters houden zich voornamelijk bezig met het kweken van goodwill. Ze weren alles wat van wezenlijk belang is, want het gaat hun immers om de stilering. Ze veroveren zich zonder veel moeite - dat hoort bij het soort - een plaats in toonaangevende modebladen. Ze weten dat het grote publiek geen verschil ziet tussen de kwaliteit van de reklame en de kwaliteit van het produkt. Ze beslaan vele fraaie pagina's. Ze maken zich meester van de media. Zij zijn de trend-setters en voelen zich daar lekker bij. Waar ze geweerd of ontmaskerd worden, beschimpen of vervalsen ze. Ze beschikken over een heel arsenaal aan handlangers, die graag met

andersmans veren pronken, figuranten die blozen om hun eigen mooie kleren. Hun dromen zijn te mooi om ze door anderen te laten ontmaskeren. Waar zij zijn is het bal; ze dansen voor een gapend toekijkende menigte, die veel te laat de hardnekkige kater aan den lijve ervaart als de décors van bordkarton blijken te zijn en de schoonheid verdwijnt als de tijd van afschminken in het verschiet komt, als de mascara is uitgelopen door tranen. Een romantisch drama dat een draak blijkt.

Maar je hebt ook gedichten die een telkens nieuwe oervorm bezitten. Ze zijn als kristallen onderhevig geweest aan de tijd en ze hebben facetten waarin menselijk leven fonkelt wanneer het licht erop valt. Ze zijn gevormd in uiterste concentratie en met een uniek besef van wat voor dat bepaalde opgediepte stuk mogelijk en haalbaar is en dragen zo de sporen van hun maker. Hun dichters staan niet vaak voor het voetlicht, ze zijn op hun best in hun werkkamer waar ze de mode niet van node hebben omdat ze op het spoor zijn van de verschijnselen achter en niet in de tijd.

Van die laatste categorie gedichten zijn er in overvloed te vinden in *Gedichten van zestig tot zeventig*, de verzamelbundel die drie herdrukken bevat plus een lijvige nieuwe bundel.

Allereerst de bundel *Avond aan avond*, waarvan ik graag het titelgedicht citeer:

Avond aan avond

Avond aan avond met de laatste
dingen voor ogen. Een gesloten kamerdeur,
een lamp, een schroeiplek in het donker,
ruimte die op dak en muren drukt,
mijn hand die schrijvend door het niets beweegt.

Avond aan avond, een kort leven lang
en telkens nader bij de grote slaap
die mij van kruin tot zolen zal omvatten,
een gepantserde, een buiten alle raadsels
uitgeworpene. Soms lijkt de stilte hier
al op die latere.

In dit gedicht vinden we meteen een groot deel van de thematiek die deze intieme lyriek van *Gedichten van zestig tot zeventig* beheerst. ‘Avond aan avond met de laatste / dingen voor ogen’. De dichter voelt zich onophoudelijk, vooral wanneer de dag valt, geconfronteerd met de laatste dingen, met dat wat overblijft als een leven lijkt geleefd, met dat waar het uiteindelijk om gaat en met dat voor ogen waar het tenslotte op neerkomt. De omgeving, de omringende werkelijkheid waarin de ikfiguur zich bevindt, geeft kennelijk weinig reden tot opgetogenheid. De gehele atmosfeer is drukkend: ‘Een gesloten kamerdeur, / een lamp, een schroeiplek in het donker, / ruimte die op dak en muren drukt, / mijn hand die schrijvend door het niets beweegt.’ De ikfiguur stelt zich als dichter voor. Wie deze poëzie leest, kan niet anders dan besluiten dat elke ik-figuur de dichter zelf is. Ook hier: ‘mijn hand die schrijvend door het niets beweegt.’ Het niets. Mok geeft geen uitzichten op een godheid, een hiernamaals, geen mythen, geen ideologieën. Wie dit soort poëzie aandurft is ontnuchterd. Maar de lyricus Mok blijkt niet ontredderd. Al is hem erg veel ontnomen, hem bleef in elk geval de macht van het woord. Want als zijn hand door het niets beweegt is dat een daad van een mens die niet ontredderd bleef, wat er ook vooraf ging. De hand beweegt, de maker leeft, geeft tekens van aanwezigheid, stelt zijn tegenover niet-zijn.

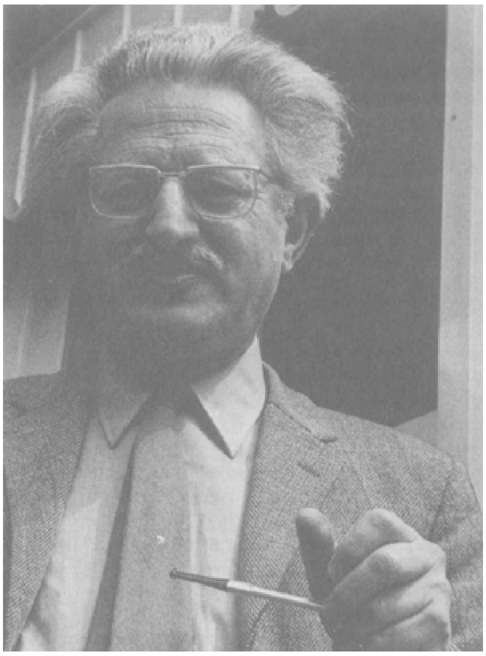
Moks tekens zijn kernachtig, kristaldelen. Wie kan schrijven ‘een lamp, een schroeiplek in het donker’ is een uitzonderlijk waarnemer en een sterk dichter. Als lezer krijgt men een beeld in het geheugen gekerfd, al heeft men er nauwelijks erg in. Want Mok maakt alles op een direkte manier helder, hij vindt de woorden die voor zijn hand liggen, wat allerminst voordehandliggend is. De lezer herkent iets, is er meteen vertrouwd mee. Hij hoeft niet te wennen aan een geheel nieuw beeld. Mok maakt iets dat sluimerde duidelijk. Door de pregnante zeggingskracht staat het meteen voor ogen. Letterlijk! Want Moks beelden blijven altijd beeldend, zijn geen abstracte beschrijvingen. Ze verwijzen direkt naar een realiteit. Nogmaals: ze maken de werkelijkheid helderder. In dit gedicht de werkelijkheid van de dreigende dood. Hoe kan die helderder gezegd worden dan in een term als ‘een kort leven lang’. Ogenschijnlijk paradox die de werkelijkheid onthult. Mok gaat verder: ‘en telkens nader bij de grote slaap / die mij van kruin tot zolen zal omvatten, een gepantserde’. Nieuwe woorden voor een besef dat heel concreet wordt gemaakt. Zo is het steeds. Mok weet wat beleefd wordt concreet te maken. Een dode heet ‘een buiten alle

raadsels uitgeworpene'. De realiteit van de dood kan niet beter omschreven worden. Want de raadsels en de taal (volgens de regels 'Soms lijkt de stilte hier / al op die latere') blijken de dingen waar het uiteindelijk om gaat, die maken dat het leven waard is geleefd te worden, wat er ook gebeurt. Want al is er in deze poëzie veel afweer tegen de wereld te vinden, steeds is het verlangen naar overgave aan die wereld aanwezig. Overgave aan een eenvoudig leven, dat te vinden is bij de kinderen en bij vrienden en soms op reis, overgave aan jeugdherinneringen, overgave aan de taken die de taal hem oplegt, overgave aan de raadsels. Ergens zegt hij: 'ik word telkens ademloos van het licht.' Maar afweer tegen een wrede wereld, tegen onderdrukking. Afweer tegen al dan niet nieuwe goden, die door Auschwitz onmogelijk zijn gemaakt. Afweer tegen de steeds aanwezige leegte, tegen een verstikkende angst en de pijn van het niets. De pijn van het vergeten ook, want het verleden drijft steeds verder weg.

Zijn enige afweermiddel is de taal. Mok betoont zich verwant aan Achterberg. Hij zoekt naar eigen zeggen 'een vorm die is vast te houden in het vergaan', 'warmte die zo langzaam afkoelt dat men haar eeuwig wanen kan.' Mok neemt het dichterschap ernstig. Schrijven is voor hem: aan de dood ontkomen. We zagen al eerder dat hij het als zijn taak beschouwt, de doden levend in herinnering te houden. Maar omdat hij daarin steeds meer alleen is, getuige regels als 'Niemand zegt het mij na', zoekt hij volgens het gedicht *Vrieswind* steeds 'eenzelviger het woord / dat ons aller sterven te niet kan doen.' Maar hij is somber over het uiteindelijke resultaat. Afgezien van het feit dat hij zich telkenmale tekort voelt schieten ('Ik besta uit zien, uit minder zien, uit minder zeggen dan ik verantwoorden kan'), hij voelt zich steeds meer alleen en neemt tenslotte een solipsistisch standpunt in. Hij schrijft: 'De wereld gaat in mij / te niet. Ik denk een woord en voel / het doven' en het slotgedicht van *Avond aan avond* draagt de duidelijke titel: 'Wereld die met mij sterven zal'.

De volgende bundel, *Met Job geleefd*, herbergt

sombere poëzie. Een en ander is als het ware de neerslag van het niet en het niets, dat de wereld voor hem overhad. De meeste gedichten spreken van kilte, van winter. De kou overheerst. Zelfs reisgedichten spelen in de nazomer. Het kan moeilijk anders. Zegt hij niet: ‘Geen schepsel dat zo dood wordt als een mens’? De doden worden hem steeds dierbaarder. Dat betekent overigens niet dat hij zich in het verleden terugtrekt. In deze bundel treffen we gedichten vol verzet aan als hij schrijft over Zuid-Afrika en Tjechoslowakije b.v. Maar hij weet wel dat in het verleden soms warmte te vinden is, geborgenheid, ook in het wereldbeeld. Zo in het gedicht *Middeleeuws*:



Maurits Mok / foto: Gerrit Fieret.

Middeleeuws

Mannen met een taal van troubadours
dronken rode glazen in de dorpskroeg. Fluweel
van wijn en stemmen streelde mij terug
naar middeleeuwse warmte, menselijk geloof
dat gaten boort naar het onzichtbare.

Een hemel voor het venster, aarde in namen
te kleden. Wie de lettergrepen
samen met de wijn ontstaan laat, proeft
het groeien der geschiedenis en glijdt
over velden van verzadiging
de uiteindelijke einder binnen.

Warmte ook steeds als de vriendschap aan bod komt. Maar de kou keert onherroepelijk terug, want ook de vrienden verdwijnen: Ed Hoornik, Nico Rost, Vestdijk, Greshoff, David Koning. Zij vielen allen ten prooi aan wat de dichter achtereenvolgens noemt: ‘de hongersnood van het onmetelijke’ en ‘een niet te verzadigen niets’. Zelfs de kinderen noemt hij ‘Alweer een dag ouder dan gisteren’. Alles wijst op verlies, hem

zelf rest niet veel meer. Hij hoeft alleen maar om te kijken om te zeggen: ‘Mijn schaduw wordt langer dan mijn levensduur’.

De derde herdruk, de bundel *Grondtoon*, moet gezien de titel dezelfde thematiek bevatten. Dat klopt. Maar alles is inniger van toon. Daarmee wordt de grondtoon van de vergankelijkheid als het ware ingekapseld. Want wie zoals Mok schrijft over vergankelijkheid en het ultieme, die krijgt er al schrijvend greep op en macht over. Wat een al te groot verdriet zou zijn, wordt gevangen in woorden en daarmee zeker niet te niet gedaan, maar leefbaar gemaakt. Tegelijkertijd krijgt wie zo schrijft kijk op het ongrijpbare, op dimensies die ondanks het analytisch denken bepalend zijn voor de werkelijkheid. De onverwoestbare aanwezigheid van het leven, die Mok niet alleen bij de zee ervaart, maar overal waar kracht zich schuilhoudt. In gebergten, in kinderen altijd weer, in muziek. Want de grondtoon van Moks werk moge vergankelijkheid zijn, er is steeds de boventoon van aanwezigheid. Niet voor niets spelen de zintuigen, speelt het zien een belangrijke rol in deze poëzie, die dientengevolge gericht is op het laten zien. Elk gedicht geeft blijk van aanwezigheid en verzet zich onwillig tegen verdwenen aanwezigheid. Dat gaat zelfs zover, dat de scepticus Mok wanneer hij op reis steeds weer kerken aandoet in het gedicht *Bourges* zelfs heiligen over zijn schouder hoort fluisteren. Al weet hij beter, elk beeld geeft blijk van aanwezigheid. Dat is de dimensie in zijn werk die de werkelijkheid aantrekkelijk maakt. Die tegenover de afweer de overgave stelt en tegenover de angst de verrukking. Verrukking waarin de bomen fluisteren, de stenen spreken, de zee tegen het donker opgewassen is en de mens zijn stem verheft en voor een moment zijn sterfelijkheid vergeet en de kinderen de stilte wegzingen. Die innigheid geeft *Grondtoon* weer.

Moks jongste bundel draagt de titel *De tijd gaat over*. De structuur is dezelfde als die van de vorige. Een aantal elegische gedichten over het voorbije en over de verdwenenen, een enkel gedicht waaruit een duidelijk engagement spreekt - hier gedichten over Jan Palach onder de titel *Vuurvogel* -, een aantal reisgedichten, meestal in het Zuiden gesitueerd en een aantal verzen met een sterk persoonlijke inzet die niet onder één noemer te vangen zijn omdat de

invalshoek telkens anders is. Want hoe generaliserend men ook spreken kan, het gaat hier om poëzie van een intens levende man. Geen raadsel of verbijstering wordt uit de weg gegaan. Integendeel, hij stelt zichzelf er expliciet aan gelijk, wanneer hij zegt:

Ik ben het raadsel, de verbijstering
het offer in de tempel van het niet,
het rookspoor van de naderende nacht.

Van de naderende nacht draagt deze poëzie inderdaad de sporen. Het gaat hier niet om de klacht van een man op jaren, maar om bezwerende objectiveringen van een intense kilte, de pijn van de tijd die voorbijgaat en alleen lijken achterlaat. Het is het verpletterend besef van te moeten sterven dat Mok met een onnavolgbare helderheid weet te treffen. En alle denkbare stemmingen bij dit besef komen tot hun recht. Van lichamelijk ervaren eenzaamheid en verlatenheid (in gedichten als *Natijd* en *Nocturne*) tot een voorwaardelijke aanvaarding en gelatenheid in *Aanstonds:*

Aanstonds

Aanstonds - de wind gaat liggen, er ontstaat
een wereld zonder einders, een door niets
omarmd geheel. Misschien
word ik dan nog iets menselijks gewaar,
alsof een hand zich op mijn voorhoofd legt
en de gedachten wegstrijkt opdat ik
alleen maar overgave worden zal
terwijl de nevel dichttrekt en het zicht
binnen en buiten mij voorgoed
wordt weggevaagd.

Een gedicht dat elk commentaar overbodig maakt.

Ook hier het verlangen naar overgave. Een overgave die in deze nieuwste bundel vooral in simpele dingen te vinden lijkt. Een hand op het voorhoofd in *Aanstonds* en in andere gedichten bij mensen, op zomeravonden, die zonder iets te denken met bosgeur meedreven, of op reis. Want zodra hij onderweg is, lijkt hij zich thuis te voelen. De kern in de diverse gedichten is dat het denken wordt opgeheven of nog niet heeft aangevangen, zoals bij kinderen het geval is. Zodra hij over kinderen schrijft klinkt er een vederlichte toon. Kinderen vertegenwoordigen het wezen van het leven. Zij lijken het meest ontvankelijk voor de vergankelijkheid. Immers, ‘zij vergeten wat zij zagen en zijn weer / geborgen.’ Dat staat in schrille tegenstelling tot wat hij zelf al schrijvend vertegenwoordigt. Hij kan niet vergeten en kan dus niet geborgen zijn, al blijft het verlangen kloppend voelbaar. Hij kan het niet, al was het alleen maar om de kinderen die verdwenen, om de vermoorde kinderen. Op hen is zijn vreugde definitief stukgebroken. Hij zegt er zelf van: ‘Vaak denk ik, met de kinderen / is het te veel geweest’. Zij alleen al maken hem tot een overlevende, die alleen woorden tot zijn beschikking heeft, ‘seinen naar een wereld die is weggevaagd’. Elk gedicht lijkt een verantwoording van leven. Als de woorden niet gewillig zijn, als het gedicht niet wil lukken, ‘staart het raadsel in zijn eigen afgrond’. Het gedicht zelf blijkt een daad van overgave te zijn, opgaan in het maar nauwelijks aanraakbare.

Maar die overgave is voor de dichter alleen geldend zolang hij het gedicht schrijft. Elk afgerond gedicht betekent een gevallen stilte die door een volgende poëtische daad gebroken moet worden. Daarin ligt de waarde van het dichten. Al zullen latere tijden latere gedichten en latere dichters in het licht stellen, om het steeds herhaalbare leven te vatten, om één te worden met dat wat het meest wezenlijke blijkt, is het nodig dat er gecreëerd wordt. Daad van verlossing die de eigen kortstondigheid bewijst. Want elk gedicht eindigt in enkelvoud, elk woord verwijst naar de tijd.

Als de tijd overgaat, gaat ook de individualiteit over. Van dat overgaan is Moks werk doortrokken. Hij stelt wel troostend vast dat ook de beulen verdwenen, maar hij weet dat het verdwijnen steeds meer dood inhoudt. Zo mogen ook windstilte en rust weldadig lijken, ze zijn per definitie vijandig aan beweging, aan leven. Ze hebben bij Mok dan ook een pejoratieve betekenis. Beweging, leven, het is te vinden aan zee. De dichter blijkt in zijn element als hij verslag doet van een verblijf aan zee, waar de wind woedt en hij zich voelt 'ondergaan in een stromend gebeuren'. 'Men kan er rondgaan zonder / zijn dagen af te schrijven.' Dat is weer ontheven zijn, opgenomen worden, iets van duurzaamheid ervaren. De agnosticus Mok kan in een gedicht verklaren: 'In Chartres ben ik bijna vroom geweest', want hij stelt zich open. Open voor elke storm, wat er ook verwoest moge worden, open voor de nacht en het donker, de vergankelijkheid, maar ook voor flitsen van eeuwigheid, verduurzaming, voor 'de juichkreet van kinderen'. De dichters mogen doodgaan - in deze bundel Paul Rodenko, A. Roland Holst en Victor E. van Vriesland -, de poëzie mag volgens Mok op den duur een 'uitgewaaide brand' worden, vriend na vriend moge verdwijnen, iemand als hij legt vast dat ze deelhadden of -hebben aan iets duurzaams. Op de beste momenten komt er iets tot stand dat boven de tijd uitzingt. In welk ritme dan ook. Met een niet weg te denken grondtoon, tegen elke stilte in. Een gedicht begint: 'Met Bach is er geen sprake van vergaan'. Dat is één boventoon van vervoering die blijft klinken in een elegisch geheel. Door

Moks vormkracht blijft men luisteren, geeft men zich over, is men soms ademloos gevangen in andermans blik. Dat is de zin van verstandhouding in een poëtische ruimte waarbuiten niets is dan een 'doofstom heelal'. Men beseft dat er iets meer is dan een ik dat zich niet kan weren. Dat er middelen zijn tegen een verslindend niets. Maurits Mok, weifelend tussen afweer en overgave, reikt met zijn *Gedichten van zestig tot zeventig* heel wat middelen aan. Wie ze niet negeert kan ze niet meer missen.

[Twee gedichten]

In de Morgen

In de morgen. Ik denk, hoe leeft
het leven, altijd is er evenveel
tussen einder en einder, men kan
het niet verkleinen tot een ogenblik,
een parel in een onbewogen hand.

Altijd zee, het brandend water
dat niemand doven kan,
altijd gedachten, celbewoners
die op hun muren hameren,
het donker afluisteren en zelfs
geen waaien horen, enkel
hun eigen voetstap die zijn ronde loopt.

Berg afwaarts
Maurits Mok

Toen wij omlaag,
de slingerwegen af
en eindelijk recht op de hemel aan reden,
voelde ik achter mij
doodstil de bergen,
het overeind staande geweld
dat mensen met de jaren mee
voorbij laat waaien.

Recht op de hemel aan
reden wij. Water
lispelde binnen zijn oevers,
een boodschap zonder grond.

Boten voeren messcherp
door zon en wind.

[Twee gedichten]

De kale hotel kamer

Hij hangt zo vrolijk boven je kussend hoofd,
je sappige stengel en je vederdos: Loof hem!
Dan doof je de lamp en de grondeloze slaap
dooft ook jou, en je lijkt wel loof dat verwelkt.

De beuken
Harry ter Balkt

Groeien nog waar je naam in staat
'Harry 1946'; de namen in de beuken

Alle namen staan in de beuken,
burgerlijke stand en bibliotheken

Zonder nasleep die boeken dragen:
de neergevallen stemmen, de steen

Dodezeerollen van de beukestammen,
gladheid bidt om messen en schrift

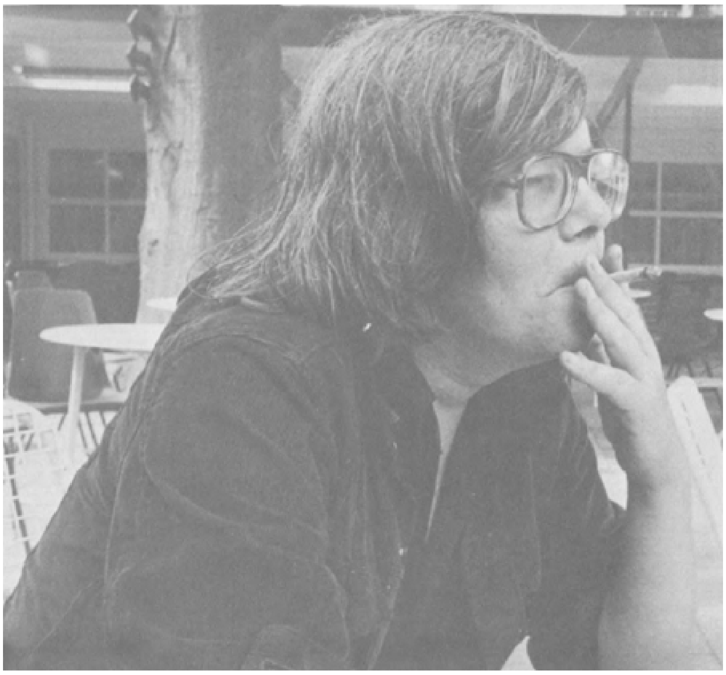
Eén hart vraagt verdubbeling,
blad lover, lover; druppels de zee

De beuken ruisen de namen
De beuken ruisen alle namen
van de levenden en de doden samen

Parken zijn van beuken daarom
Droefst groen, helderst rood daarom
Beukehout brandt het mooist daarom,
groeit 't zwartst over je naam

-Vaarwel beuken, vaarwel
-Waaiwel beuken, waaiwel

Ik ben een volksdichter! Er is alleen geen volk meer.
Sjoerd Kuyperen en Johan Diepstraten in gesprek met H.H. ter Balkt



Herman Hendrik ter Balkt (geb. 1938 in Usselo) werkt als onderwijzer in Nijmegen. In 1969 debuteerde hij onder het pseudoniem Habakuk II de Balker met *Boerengedichten* (Bezige Bij), een jaar later verscheen *Uier van 't oosten* (Bezige Bij). In deze twee bundels die de Bezige Bij in 1974 samenvoegde tot één bundel, verweert Ter Balkt zich tegen de gemakzucht en wil de dichter nader bij het volk brengen. 'Dit is een oorlogsverklaring aan de dichters, de fossielen van een voorbij tijdperk.' In 1972 verschijnt bij De Harmonie de bundel *De gloeilampen De varkens* die bekroond wordt met de Herman Gorterprijs. In 1973 publiceert De Harmonie *Groenboek* en in 1974 de Bezige Bij *Ikonen*. Even daarvoor is het prozadebuut van Ter Balkt in de boekwinkel terecht gekomen. De lijvige roman *Zwijg* (Bezige Bij, 1973) onder het pseudoniem Foei Aos. De kritiek laat er weinig van heel. In december 1975 verspreidt Jaco Groot *Oud Gereedschap Mensheid Moe* als nieuwjaarsgeschenk en in maart 1976 verschijnt de handelseditie bij De Harmonie. Vorig jaar kwam bij dezelfde uitgever *Helgeel Landjuweel* uit, een forse bundel geschreven bij de 400 jarige Herdenking van de Beeldenstorm 1566-1966. Het is de laatste bundel onder het pseudoniem Habakuk II de Balker. Dit jaar bracht de Stichting Ravenberg Pers (Paasberg 26, Oosterbeek) in beperkte oplage de poëziebundel Joseph Beuys op de markt. Het interview is gebaseerd op twee lange gesprekken die wij met Harry ter Balkt in de zomermaanden voerden.

> Bij oom Jan uit de oven is onverklaarbaar
> toen komen vliegen, duister draaiend
> het bonte wiel van de vier winden
> die van de bevroren vaalten van de wereld
> aandroegen geur uit gebroken
> kruiken, lucht van poëzie.

Je moet je voorstellen: een snikhete dag, en oom Jan die aderverkalking heeft zit met pet op en winterjas aan in de prachtige keuken. Geen kitsch of plastic; echte tegels aan de wand met melk diploma's, portretten en mooie borden. Een echte keuken dus. Daar zit oom Jan, pet op, winterjas aan, zes sokken over elkaar en er brandt een kachel. Hij vertelde onzinnige verhalen die erg mooi waren. 'Lucht van poëzie', dat zal misschien wel schroeilucht zijn geweest.

Oom Jan was het ook die boven op de kast vlees zat te eten, opdat niemand er bij kon. Als hij alles had opgevreten liep hij de weg op, soms midden in de nacht, en klopte bij de buren aan. 'Help mij, red mij!' zei hij dan, 'ze laten me doodgaan van de honger, ze geven me niks te vreten.' Zo stond hij daar, waarschijnlijk op blote voeten.

Ik schaamde me vroeger vaak voor mijn boerenfamilie. Toen ik in Enschede op school zat, en ik tijdens tussenuren met een groep vrienden over straat dwaalde, kwam ik op de markt wel eens een andere oom van me tegen. Die liep met een grote zak op z'n rug, en vroeg aan de fruitstalletjes of ze aangestoken appels hadden. Als ik hem in de verte aan zag komen zei ik tegen mijn vrienden: 'Ik moet hier even linksaf.' Ik hield heel veel van die oom, maar zijn wereld en die van mijn medeleerlingen waren onoverbrugbaar. De enige brug was ik.

En dat ben je nog steeds.

Voor mijn gevoel wel. Maar dat zal wel aanmatigend klinken. Ik kom echt van het land, jaren op de boerderij. En dan kom je er wel achter dat de natuur niet het roodborstje is dat tegen het raam tikt, niet de herdertjes en niet al dat groen zijn schattig. Het gaat erom dat mens en natuur één geheel zijn, zoals ooit dans, muziek, spreken en monotone bezweringen allemaal een geheel waren. Mijn poëzie grijpt heel ver terug, naar dingen die vanaf de ijzertijd tot 1950 bestaan hebben, daar put ik uit. Het ploegen, het zaaien, het daarbij betrokken zijn. Dat heeft tegenwoordig niet de minste betekenis meer; je één voelen met, daar is alle zuurstof uit. Maar het is wèl belangrijk, en het heeft voor mij heel veel met Twente te maken. Een dominee die jaren in Enschede heeft gestaan zei eens dat Twente absoluut heidens was en nooit tot het christendom bekeerd zou worden.

Maar er bestaat daar wel een sluimerende mystiek, met grond...

Niet Blut und Boden... Met al hun fouten accepteerden ze elkaar. ‘Plas-Gerrit is een grote leugenaar...’ Maar daar hoefde Plas-Gerrit niet over in te zitten. Ze namen elkaar zoals ze waren. DiekboersJan was geschift, een ander hoereerde, weer een ander dronk, sommigen maakten teveel ruzie, maar daar, op ‘'t Hof’ bestond en bestaat nog wel, een wereld die altijd een voorbeeld blijven zal, hoe mensen die vaak tegengesteld dachten, met elkaar samenwerkten, elkaar hielpen en mekaar respecteerden. Die wereld was een samenwerkende cel. Het één geheel zijn met elkaar, als de mens dat zou blijven voelen zou hij geen olie meer in zee kunnen kwakken, en legde hij niet overal achtbaans snelwegen aan. Dat zou dan niet bestaan. De mens en de natuur zijn van elkaar geraakt, zoals ook de kunst en het gewone leven van elkaar geraakt zijn. Terwijl de mensen, 't zogenaamde volk, heel dichterlijk zijn. Jaren geleden heb ik eens een gesprek van een half uur gehoord, minstens, over het verbouwen van spinazie, gevoerd door twee mensen die laveloos tegen elkaar aanhingen in een kroeg. Dan merk je dat de poëzie in het volk leeft.

Eens hébben we gedanst, en eens zúllen we dansen.

Maar als we je gedicht 'De oudheid' in 'Uier van 't oosten' goed begrijpen, helpt het allemaal niks, wat de dichter ook probeert om een brug te slaan tussen de kunst en het gewone leven.

Er is niets nieuws onder de zon.
Onder de zon verwijlt oudheid; de
dichter met zijn oude stap en toorts
in het landschap dor als een doodsbeen.

Laten wij wegreizen van de ruïnes;
van de oude Icarus, van de valplaats.
Van de tomben van de zoetsappige doden
want uiteindelijk ons tomben gebracht.

O blauwe dag van vaarwel! Als de zon
een dode hanepoot achter je schouder,
en een wijnvlek Salomo's te geurig graf!
Wij, eens dansend op de gelukkige treden!

Jullie lezen het verkeerd. Het helpt allemaal niks, maar je moet wèl geloven dàt het helpt. In één of ander afschuwelijk boekje las ik dat ik uit een zeer gelovig milieu kom - dat is gelogen! - en dat ik nu tussen geloof en ongeloof in een niemandsland gekomen ben waaruit mijn werk voortkomt. Als ik dat lees vraag ik om één optimistisch werk uit de godganse literatuur... Iedereen die schrijft zit in dat niemandsland! Lariekoek allemaal! In dat gedicht lijkt het dus wel dat het landschap dor is als een doodsbeen, maar ik geloof dat we aan een begin staan, dat het na wie weet hoeveel ellende toch wel goed komt. Die 'oude stap' wil zeggen dat je altijd werkt met dingen die voor je geweest zijn, maar er staat toch ook een toorts bij! Die kan uitgewaaid zijn, maar *ik* wil hem laten branden, zodat hij een beetje licht geeft. Vroeger was kunst een soort wegbereider, gaf kunst een nieuwe richting aan. Hoe de mens geholpen is op weg naar een nieuwe mens, daar kun je een sloot namen van kunstenaars voor opnoemen. Dan zie je toch dat de kunst iets doen kan.

Nu zit de kunst alleen een beetje in een niemandsland, volgens mij. Maar ik vind de laatste zin van het gedicht de mooiste: 'Wij, eens dansend op de gelukkige treden!' Eens hébben we gedanst, en eens zùllen we dansen. Dat laatste is science fiction: dit hebben we achter gelaten, maar ergens anders zal het wel weer mooi worden. Een soort eeuwigheid. En daarbij denk ik dan niet aan het Nieuwe Jeruzalem, maar eerder aan een ander stelsel. Als we niet oppassen lijkt het hier namelijk wel zo'n beetje bekeken. Maar dat klinkt weer zo profeetachtig.

Hoe functioneert de religie binnen je werk? Die zal altijd wel blijven functioneren, denk ik. Iemand als ik, die van zichzelf steeds zegt dat hij verlossing zoekt, die zal de eerste paar jaar nog wel met religie bezig zijn.

Je zei ooit in een interview: 'Ik weet wel zeker dat ik een religieus mens ben.' Is dat een uitspraak over de al bestaande religies, of heb je het dan over een eigen religie.

Toen ik een jaar of zestien was wilde ik al een nieuwe secte gaan stichten, dus ik denk dat het wel iets van mezelf is. Ik was er echt bezeten van. Het heeft ook niets te maken met wat je in protestantisme of katholicisme tegenkomt.

In 'Groenboek', in het gedicht 'Gele lissen' schrijf je:

> Gele lis zwijgt als lijven na roes
> als het rood na het rose, als god na
> Christus (...)

Ja, dat is duidelijk genoeg. Wat moet ik ervan zeggen? Het heeft te maken met wat je vroeger opgedrongen werd. Je hebt geleerd dat je verantwoordelijk bent voor anderen, en dat je niet gewetenloos je eigen geweten volgen kunt en maar zelf moet zien wat je doet. Nu, dan zit je al automatisch op Christus; op het meedelen - het zijn maar holle woorden - in wat er in de wereld geleden wordt.

De zin van de religie?, ja, zeg er eens wat van. De vogelschrik is voor mij het mooiste symbool voor Christus; symbool voor het kruis; een gekruisigde lappenpop in rafels die duidelijk symboliseert wat de wereld hem aangedaan heeft.

> *Je kunt er moeilijk afstand van nemen?*
> Als ik dit herlees zit ik er middenin.

Hoe ging het vroeger, met die godsdienst?

Allerminst gereformeerd. Ik kan me niet herinneren dat er ooit een ouderling over de vloer is geweest. Hervormd, het neigde naar het vrijzinnige. Overheersend in mijn herinneringen is de melancholie van mijn vader, die wel ontzettend zwak in het leven stond. Het is moeilijk om over te praten, maar ik heb mijn vader altijd erg beklagenswaardig gevonden. En dan zie je dat je toch altijd op je vader lijkt. Er zijn dingen waar je gewoon niet aan ontkomen kunt, hoe je je ook verzet, je ziet dat je toch een bepaalde kant uitgaat. Het is een soort fatalisme dat bij mij een zeer sterke rol speelt. Ik heb natuurlijk ook vrij weinig mee, ik ben geboren onder een vrij ongelukkig gesternte, en dat blijkt ook altijd. Laatst, op een vrijdagavond, moest ik lezen in Maastricht. Toevallig was er de avond daarvoor een feest geweest

dat veel te lang duurde, zodat ik als een krant naar Maastricht reisde. En als toegift kreeg ik ook nog acht commando's bij me in de coupé. Dat soort dingen overkomen mij steevast. En dan ben ik nog blij dat ik niet in elkaar getremd wordt, of overladen wordt met opmerkingen als ‘hee, wat doet die bolle daar bij dat raam...’. Als dat niet gebeurt, dan maakt dat me een beetje gelukkig.

Dat zwak staan in het leven is iets wat ik bij voorkeur niet had meegekregen. Het gevoel nergens bij te horen, omdat je ouders van het land naar de stad zijn gegaan en nooit echt stedelingen zijn geworden. Maar ze gingen zich wel verheven voelen boven de familie op het land. Dat ‘nergens bijhoren’ hebben ze heel sterk op me overgebracht.

Ik heb dan ook altijd geweten: je komt uit die en die hoek, dat zit er dus in, daar zit je aan vast. Daar moet ik bij zeggen: ik houd wel van overdrijven, dat is Twente eigen, en dat overdrijven heb ik dan zelfs tot in mijn schrijversnaam doorgevoerd. Het is natuurlijk een krankzinnig pseudoniem, en de grap die er in het begin nog wel inzat zie ik zelf ook steeds minder als grap, en daarom wil ik er nu wel vanaf.

Het verhuizen naar de stad heeft je verbondenheid met de natuur waarschijnlijk verhevigd. Ja, ik heb het aangeklampt, het was voor mij heel nodig om daar bij te horen. En ik hóórde er ook echt bij.

In Boekelo waren de wegen op 't Hof onbegaanbaar, ze zaten vol kuilen, niemand kon daar komen, alleen de *toegelatenen*; het waren modderwegen die naar de boerderijen gingen; het was een eigen wereld; en daarom was het later erg moeilijk om in de stad naar school te gaan.

Vandaar ook dat je in je poëzie dieren zo vaak als dichters ziet. Het dichter-zijn van de natuur, dat is waarschijnlijk de religie van de secte die je indertijd wilde oprichten?

Precies ja.

Elegie van de varkens

Er is zoiets droefs in de wijze ogen van varkens
dat zij wel profeten lijken voor de slachttijd.
(Ik heb het niet erg op profeten en jij? Nee
meer houd ik van het klimop dat omhoog klimt
Hun slagtand uitgerukt als zij op de lopende band
het moederlijf uittrekken, exodus uit heet Egypte,
de rode zee door van hun verlossing, stro tegemoet
en de messenrijke afgodsbeelden van de mens.
Soms staat er één, een oude beer onder de oude
boom van de kennis, oud uitstervend appelras,
doodstil en kijkt naar de wind op de horizon,
door inzicht blinder dan van nature bijna.
Bijna zie je, in de bruidsachtige herfstsluiers
in de lispelende wind, in de kruidigheid, de gedachte-
wolk op zijn topzware kop: Gestreept rende ik, ever
eenmaal, en wat ben ik nu! O jammer van de getemde
varkens, zij zijn de dichters onder de dieren,
melankoliek en van weinig nut totdat aan de muur
afgebrand, hun speklaag openklapt als een elegie.

Dit gedicht gaat natuurlijk net zo over mijzelf als over varkens. Mijn kleine steekoogjes en de steekoogjes van varkens. Willemien (zijn vrouw, die de tekeningen in *Groenboek* maakte) vond varkens hele vieze beesten, maar ze is er nu erg veel van gaan houden. Als je een varken goed stro geeft, en je zorgt voor goed eten, dan morst hij niet, en dat doet-ie zijn behoefte in een hoek. Het is helemaal geen smerig beest. Maar het varken is symbool geworden voor de verloedering; je kunt nu fokbedrijven maken met betonnen vloeren, zodat die beesten elkaars staart en oren moeten aanvreten, en zo nog heviger verloederen dan waartoe ze al in staat werden geacht.

Mensen zijn messenrijk. zeker voor varkens.

Profeten voor de slachttijd?

Ik heb al gezegd dat ik het ook op mijzelf laat slaan. Die slachttijd is natuurlijk ook mijn slachttijd. Ik ben waarschijnlijk niet in staat wat vluchtiger of minder diepploegend te leven dan die varkens. Ik moet altijd maar weer melancholiek te werk gaan. En die ‘verlossing’ betekent misschien dat ik het ééns zal aanraken. Profeten hebben het vaak over de neergang: steden zullen omvallen en vijanden zullen worden afgeslacht; het zijn niet zulke vrolijke jongens, die profeten. De theologen beweren anders, maar dat valt bitter tegen. Mensen zijn messenrijk. Zeker voor varkens.

Jullie begrijpen dat van die slagtanden hè? Dat staat ook in *Zwijg*; als je die door laat groeien worden de varkens wilde varkens. Dat mag natuurlijk niet, want ze moeten worden aangepast aan de consumptie.

Getemde varkens, zij zijn de dichters onder de dieren. Vanwaar dat ‘getemde’?

Jullie bedoelen dat dichters juist níet getemd zijn? Het slaat op mij, ik ben in 't geheim getemd. Ik ben een volksdichter, er is alleen geen

volk meer. A. Roland Holst, die sprak honend en minachtend over 'De getemden en hun tuinen', maar die woonde dan ook gratis in een pluchen huisje aan de zee. Het inzicht heeft al een zekere mate van getemdheid. Er is niet meer de brute barbarij van de ever die erop losstormt, maar er is wel inzicht door het denken.

Het is natuurlijk niet erg origineel om dieren met dichters te vergelijken. Alles is al eens geweest. Achterberg is door Charles vergeleken met een giraffe die bij God op de keukentafel kijkt. En over die 'getemdheid' valt er ook nog wel iets méér te zeggen: indertijd, in 1969, hoorde ik Günter Grass in Kleef tijdens een verkiezingstoespraak zeggen: 'De tijd van de bohemiens is voorbij'. En inderdaad, ik geloof dat je in deze tijd geen bohemiens meer aan zult treffen. Bohemiens zijn de ergste vluchters; de lafsten. Ze parasiteren. Iedereen zit nu gevangen in de grijpende hand van de maatschappij. En degenen die er niet in zitten - Waskowsky! - lijken te bevestigen wat Grass zei, want die gaan eraan.

Je bent dus een nogal melancholisch mens, of niet?

Jawel, en daar zie ik alle nadelen van. Je moet onvervaard zijn en verder gaan. Vroeger vond ik bijvoorbeeld dat dichters mooi moesten zijn. Ik zag foto's van Baudelaire en Jesenin, en ik dacht: ja, zo moet het. Dichters moeten mooie mensen zijn. Neem Byron, Majakovsky, de oude Grieken.

En dan bekijk je jezelf in de spiegel, en dan denk je: bukken?

Ik ben een vrij eerlijk mens (lacht) en daarom schrijf ik gedichten over varkens. Die melancholie komt vanzelf. De mensen zijn tegenwoordig graag depressief, maar het is wel iets waar je aan lijdt, ja, het verloren paradijs.

In Boekelo zijn nu veel veredelingsbedrijven voor varkens... Dat heeft rampzalige gevolgen, voor de mensen en de varkens beide. Mijn vriendelijke nicht Willy, die vroeger vrolijk met een emmertje de varkens voerde, begrijpt dat niet meer... En dan bedoel ik niet dat lieve landleven, maar mensen die met plezier hun werk doen. Nu staat er een duistere betonnen schuur, en de boerin wil de schuur niet meer in. De varkens zijn net zo verdoofd en uitgeblust als de mensen. Alles is er duister in die schuur, om het vlees goed te houden en de varkens rustig...

En binnen dat gegeven zoek jij naar de verlossing...

Ik vind het leven een vrij eentonige aangelegenheid, omdat alles zo ingedeeld is, alles zo vaststaat. Omdat er zo weinig verschil is tussen een club kruideniers en een club literatoren: de kruideniers pikken elkaar omdat ze een groter winkeltje hebben, de dichters pikken elkaar omdat ze een vermeend groter winkeltje hebben. In het algemeen is het leven erg eentonig, ik heb een normale baan om de huur voor dit hok te kunnen betalen, maar met de spanning valt het nogal tegen.

Schrijven is een aangeboren afwijking

En daarom schrijf je?

Nee. Dat deed ik al toen ik elf was, en toen had ik daar allemaal geen weet van. Schrijven is een aangeboren afwijking, en in die tijd wist ik al dat poëzie mijn enige

kracht zou zijn, het enige wat ik wilde, begrijp je? Ik maakte boekjes vol verhalen, op de lagere school zat ik met een rooie kop te schrijven, goed verborgen achter de jongen die voor me zat. Ik schreef de berijmde avonturen van Lucifertje Pin, dat tot vreugde van mijn klasgenoten zeer veel avonturen beleefde. En ik vervaardigde teksten op rijm aangaande de avonturen van de heer Bommel, de heer Poes, en de heer Waggel - die mijn bijzondere aandacht genoot. Maar ik schreef ook èchte gedichten, en die gingen als volgt: 'Een merel zit te zingen, dicht bij het karrespoor, parampapapapam, parampapapóór!'

De dingen gingen toen vreselijk onbewust, maar ik wilde wèl een echte dichter worden, een èchte schrijver. Van het begin af aan heb ik alleen maar willen schrijven, èn werken op het land, want met schrijven kun je hooguit een pakje shag verdienen.

Vroeger heeft men eens over mij gezegd dat ik een vrij grote herseninhoud had, en mijn vader wilde wel graag boven zichzelf uitgetild worden in mij. En dat is ook wel te begrijpen natuurlijk; omdat hij zelf vrij zwak in het leven stond wilde hij veel vergaren om zich ten opzichte van anderen sterk te maken. Dat heb ik me ook eigen gemaakt, dat vergaren, maar veel verder dan vergaren van gedichten, dranken en stenen ben ik niet in staat. Ik wilde vroeg op eigen benen staan, en ik stelde me Hugo Claus ten voorbeeld. Die debuteerde toen hij achttien was, dat leek mij prachtig, dat streefde ik na. Ik stuurde verhalen in voor de Reina Prinsen Geerligsprijs (hij scheurt een hoekje van een giro-envelop), en ik kreeg een brief terug van Mevrouw Johanna Vrugt, dat was (hij houdt het stukje papier triomfantelijk omhoog) zó groot. En daar had ze nog wat op geschreven ook. Vanaf die tijd heb ik heel goed geweten dat het met die eenzaamheid van mij best meeviel.

Had je naast Claus in die tijd nog andere voorbeelden of invloeden?

Ik herinner me hoe ik als jongen totaal van de wereld af, in de leeszaal van Enschede regels van Achterberg las:

Ik ben van zoveel glas,
dat elke harde stem
een steen is en een barst.

Lodeizen vond ik ook prachtig, ik las hem in de *Cahiers*, maar echte beïnvloeding? Mijn *omgeving* beïnvloedde me. Er bestond een boerenknecht in Boekelo die het hele bos naar zijn hand kon zetten, als hij daar alleen maar liép! Hij is dit jaar doodgegaan aan kanker. Als hij aan de rand van een sloot zat, krom en bruin en grijs en in een totaal verschoten kiel - lang voor de tijd dat kleren zonodig verbleken moesten - dan maakte hij volstrekt deel uit van het land rondom. Dat is een stukje mystiek, mystiek die aan niemand uit te leggen valt. Het heeft weer te maken met het gevoel van eenheid met de dingen die nauwelijks meer bestaan. Het derde oog, intuïtie en weet ik veel wat, die in afgelegen gebieden bestaan heeft. Als je het daar nu over hebt heb je het over folklore, leuke dingetjes, klompendansen, volksdansen, idioterie. Het hele folkloristische gebeuren in *Zwijg* kan alleen maar als belachelijk en verwerpelijk worden beschreven, dat ligt helemaal in de sfeer van het idiote. Maar die intuïtie heb ik nog wel heel sterk, en dat is heel erg lastig; mijn intuïtie maakt me nog banger dan mijn achterdocht.

Maar verdere literaire invloeden? Claus, Achterberg, Lucebert...
Claus nu niet meer trouwens, maar wel Achterberg, alhoewel ik er niets van begreep. En inderdaad Lucebert, het vuur dat daar achter brandde; ik begreep er ook de helft niet van, maar er stond wel iets achter op het vuur, het laaide ervan af! Iedereen kent in zijn leven wel een periode waarin je ertegen aan wilt gaan, de ogen van de wereld moeten maar eens opengaan, je wilt wat laten zien, het moet maar eens afgelopen zijn met de kleine vlammetjes en de miniseule potjes. Zoals Remco Campert schreef: *Het wordt tijd voor een stem die alle stoppen doorslaat, eerder rusten wij niet*. Dat was uit het hart gegrepen, zo'n stem moest er komen!
Dan ontstond er al gauw een groep jongens, en dan zat je op de steigers van flats in aanbouw - zo'n beetje de eerste flats, denk ik - en dan had je Nescio gelezen... dat waren mooie gesprekken, ja. Je mag later wel ouder worden, maar je moet het nog net zo voelen als op die steigers, je moet datzelfde verlangen houden. Maar de schilder die ‘De nacht der Girondijnen’ in blauw en rood maakte, is nu decorbouwer bij de BRT. God ja, het is wel treurig.

‘Van de afgrond en de luchtmens’ bracht me tweeentwintig jaar geleden bij wat poezie was.

En dat verlangen heb je inderdaad nog steeds? Niet om een groot dichter te worden, maar wel om iets te maken dat ze nu eens niet belachelijk kunnen maken, en waar ze met de beste wil van de wereld nu eens niet over kunnen zwijgen, al zouden ze nog zo graag willen.
Hoe verklaar je in dat verband je gedicht uit ‘Ikonen’, ‘In de dagen na Lucebert’

Oud was de koning geworden klein als een kast
ook zijn klein slurfje alleen onder zeil & mast
Nu de maan bevaren de landen leeg van ontdekking

geen kruis meer genaaid of geschilderd op weg
naar verre wingewesten en van de oude geschriften
schrijvend omtrent de hitte der wetten en de kracht
van vorstelijke mutsen bijenkorven gebouwd in de hof
Ja oud was de vorst geworden als een worst gekrompen

Naar skonings lelies eertijds bloeiend in 't wapen
vlogen de talrijke bijen torsend de honing en de was
bouwend en slavend voor de goedgemutstheid van de vorstin
Bij zijn bleke stoethaspels is de vorst en klappert
met zijn kroon gift van hun die de deuren vergrendelden
(Te oud voor grappen beslaapt hij tandeloos speelgoed)
O van de kilo's honing die de korven droegen de ruggen zwaar
van de grendelaars die gebukt langs de dode schildwacht gaan

Zijn oude koningshals huilt als een hond opwaarts naar
de nieuwe Pleiaden, droefgeestig huilt de vorst in zijn huis
zijn knechten tellend die hem nog zijn gebleven, kussend
zijn lepel. Zij paleis het brokkelt als een waddeneiland,
gestaag tuin wordend en darren; bekleed met eierschalen
vermaakt hem nog zijn nar, beiden als eieren rollend nu
de blinden gesloten en de telex blaft nieuwere revoluties.

Ik geloof dat de lijn van vernieuwing of verversing in de Nederlandse poëzie min of meer vanzelfsprekend over Vijftig loopt, en zeker dwars door het werk van Lucebert. De schrik slaat me om het hart als blijkt dat allerlei Amateurs en Nieuwelingen op de weg weer helemaal 'opnieuw' beginnen: sonnetten en de rest, en niemand die nu nog van Vijftig weet. Je zou bijvoorbeeld na de Vijftigers verwacht hebben dat een heleboel dingen de toegang tot het huis was ontzegd: geen 'vliet' meer in de poëzie, geen 'droommuziek', geen 'faunen'. Maar niks hoor; het hele door Vijftig doorgeranselde zogenaamde poëtische arsenaal is back in town.

Terwijl het werk toch met de plattegrond van de oude atonalen verder moet gaan, en niet met de ruiterij van hobbelpaarden van Propria Cures en de kudde ganzen - schrijvend met elkaars ganzeveer.

In de dagen na Lucebert sluit aan op de poëzie van Lucebert, en vooral op de bundel *Van de Afgrond en de Luchtmens*. Ik zie - als discipel van de Lichtdrager - Lucebert als gangmaker; als voor- en wegbereider van bijvoorbeeld Provo; van de vernieuwing die in de zestiger jaren doorbrak.

In *In de dagen na Lucebert* bedoel ik meer de maatschappijveranderaar dan de dichter Lucebert... nee, ik bedoel ze allebei. *De tuin* is de situatie zoals die nú is: braakland. Het oude rijk is niet meer; wat ervan over is, dat is een met paleispuin volgestorte tuin. De vernieuwing is uit. De epigonen hebben de honing uit de bloemkelken gestolen. Ik denk dat de lelies een verwijzing naar Frankrijk kunnen zijn, waar Lucebert rondzwierf op 'grasslofjes'. Wie is de nar van de koning? Dat is duidelijk, dat ben ik zelf.

Wat Gerrit Achterberg met z'n bundel *Cenotaaf* niet voor elkaar kreeg - later met andere bundels wel trouwens -, dat lukte Lucebert. *Van de Afgrond en de Luchtmens* bracht me tweeëntwintig jaar geleden bij wat poëzie was. Vandaar de paralellen tussen *Van de Afgrond en de Luchtmens* en *In de dagen na Lucebert*. Die zijn letterlijk aan te wijzen. Ga je gang. Duidelijk alleen moet zijn dat *De dagen na Lucebert* mij niet zinnen. De krachtige stem is mompelend ondergegaan; wat daarvoor in de plaats trad zijn de fluisterstemmen van *sluipers* die *gebukt* langs de dode schildwacht gaan. Die dode schildwacht, ik houd het erop dat hij de tijdgeest voorstelt - of misschien wel de PvdA, wie weet. De stilstand, dat wel. Een schildwacht stáát al stil, laat staan een dóde schildwacht. Want hij staat - voor mijn gevoel - in die zestiende regel nog rechtop.

Door het gedicht spelen lauwe flauwe echoos van decadentie: de eieren, het beslapen speelgoed. De koning zwijgt inderdaad: hij huilt, hij klappert met zijn kroon de gift van de grendelaars - dat wil zeggen: hij werd onschadelijk gemaakt met gejuich, ongeveer zoals Provo indertijd onschadelijk gemaakt werd toen er een raadszetel voor de groep beschikbaar kwam - hij is droefgeestig en hij rolt, maar hij *spreekt* niet meer.

Ik hoop alleen dat de poëzie nog eens de tuin uitgaat.

Volgens jezelf lig je nogal slecht bij de critici, hè? Waar wijt je dat aan?

Agressie, ik denk dat er in mijn pseudoniem een soort van verborgen agressie zit, of iets van gekte: hier is duidelijk iemand aan het woord die totaal malende is, zoals de naam reeds zegt. Dus daar kunnen we tegen tekeer gaan. Bovendien, ik woon in Nijmegen, en het is zoals ik laatst in de Volkskrant las over Frits Lambrechts, een

Limburgse wielrenner die tijdens de Tour de France van 1939 ongenoegen kreeg met zijn ploegleider, en toen zei: ‘Wij Limburgers worden de grond ingestopt, kijk naar de mijnwerkers!’ Iedereen die goed in de markt wilde liggen is altijd naar Amsterdam gegaan. Je moet er dichtbij zitten.

We geloven er niks van.

Kijk naar Hans Verhagen, die kwam uit Vlissingen naar Amsterdam, kijk naar Schierbeek; ik denk dat ze het allemaal zo gedaan hebben. Het is niet verstandig om te blijven wonen waar je bent. Vinkenoog schreef indertijd, en dat was eigenlijk ook aanleiding tot dat gekke pseudoniem van mij: ‘Wie gelooft in de profetische kracht van een dichter die voor de klas staat?’

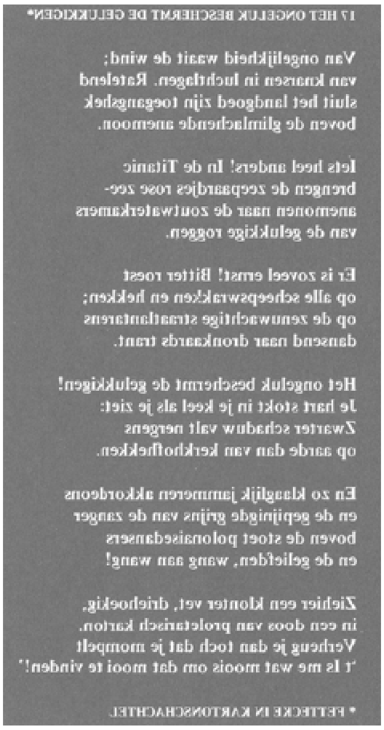
Het is ook inderdaad een soort onverenigbaarheid van ambachten. Je bent ook een heel stuk vrijer als je alleen maar schrijft. Nu ben ik afhankelijk. Je kunt niet direct nadat je uit school komt gaan zitten om voor jezelf dingen te formuleren. School en schrijven staan als oost en west tegenover elkaar, zo schrijft de - hopelijk milde vorm van - schizofrenie voort. De poëzie is mij natuurlijk erg dierbaar, maar aan de andere kant relativeer ik het ook. Als ik het als het heilige vuur ga benaderen, dan kan ik werkelijk niet elke dag naar school gaan! Dat is dan toch volslagen onmogelijk! Als ik poëzie voorlees doe ik dat vaak als onderwijzer, maar daar staat tegenover dat ik vaak als dichter voor de klas sta. Daar lachen we heel wat af. Maar je kunt over de school ook niet schrijven zoals het is, iedereen zou zich daarin herkennen en dan heb je geen plaats meer om te staan. Zelfs Hermans kon dat niet, die schreef over Groningen, en vluchtte naar Parijs.

En dan sta je met een krijtje te zwaaien

En de poëzie is een tegenwicht voor het leven op school...

Dat heeft ermee te maken, ik heb een stok

achter de deur nodig. Ik heb wel eens een tijd niets gedaan, maar als ik nu met lesgeven op zou houden wist ik dat me een eentonig leven van kroeglopen te wachten stond. Ik denk dat het niet goed zou zijn. Maar een beetje meer tijdsindeling zoals ik die wens, dat zou wel prettig zijn. Je hebt dagen waarop je van het begin tot het einde voelt dat je op zo'n dag misschien wel twee mooie bladzijden zou kunnen schrijven, en dan sta je met een krijtje te zwaaien.


17 HET ONGELUK BESCHERMT DE GELUKKIGEN*

Van ongelijkheid waait de wind;
van knarsen in luchtlagen. Ratelend
sluit het landgoed zijn toegangshek
boven de glimlachende anemoon.

Iets heel anders! In de Titanic
brengen de zeepaardjes rose zee-
anemonen naar de zoutwaterkamers
van de gelukkige roggen.

Er is zoveel ernst! Bitter roest
op alle scheepswrakken en hekken;
op de zenuwachtige straatlantarens
dansend naar dronkaards trant.

Het ongeluk beschermt de gelukkigen!
Je hart stokt in je keel als je ziet:
Zwarter schaduw valt nergens
op aarde dan van kerkhofhekken.

En zo klaaglijk jammeren akkordeons
en de gepijnigde grijns van de zanger
boven de stoet polonaisedansers
en de geliefden, wang aan wang!

Ziehier een klonter vet, driehoekig,
in een doos van proletarisch karton.
Verheug je dan toch dat je mompelt
't Is me wat moois om dat mooi te vinden!'

* FETTECKE IN KARTONSCHACHTEL

Alle dichters zitten tegenwoordig in zo'n situatie.

Ze hebben allemaal die getemdheid, vanwege de maatschappij gebondenheid. Maar het is godzijdank niet zo dat iedereen ermee klein te krijgen is. Er wordt heel vaak beweerd dat je als je een ingepast bestaan gaat leiden helemaal klem komt te zitten, dat het dan fini is. Maar dat hoeft volgens mij niet, al heb ik wel ondervonden - maar wie heeft dat niet - dat men, de abstracte ‘men’ erop uit is je de mond te snoeren.

Als dichter oefen je tegenwoordig toch nauwelijks invloed uit...

Pablo Neruda heeft na zijn dood de publieke opinie tegen Chili danig beïnvloed; door zijn kanker, door de zang bij zijn begrafenis. En dat was bij een onbekende loodgieter niet gebeurd.

Daar slaan die speklagen in de elegie trouwens op. Vaak is de werking naderhand veel groter dan die tijdens het leven.

Neruda schreef:

> Er is een staking
> en er komen soldaten
> en ze schieten op het volk,
> dat wil zeggen op de poëzie

Als je hier op dichters schiet, dan raak je...

...een paar idioten, ja dat klopt. Maar als je echte dichters en onechte dichters onderscheidt, en met de onechte bedoel ik de mensen die op het oog een normaal bestaan leiden als onderwijzer of grutter, en de echte zijn dan de bohemiendichters als Gelderblom, Deelder, etcetera, dan denk ik dat je hier in Nederland meer op het volk schiet als je op grutters en onechte dichters schiet, dan wanneer je op de 'echte' schiet.

Om nog even terug te komen op je slechte kritieken. Wij geloven niet zo in je verhaal over in Amsterdam moeten wonen. We denken eerder dat men is gevallen over de bombast in je poëzie.

Zo bombastisch is het niet, in heel wat bundels is praktisch geen bombast te vinden. Daar kan het niet aan liggen. In het begin was het nogal anti-stad, en dat is het nog. Er zit ook nogal wat woede in, misschien dat dat evenmin bevalt. En het is misschien ondanks de bombast toch nog te gewoon... Een zekere Mak schrijft in een dik boek over Anthonis de Roovere, die toch al dood is sedert 1500 of daaromtrent, nog altijd erg lelijke dingen over die man. De Roovere was blijkbaar een outcast die niet mee kon of wilde doen met het maatschappelijk leven in zijn stad en tijd, en die daarom en daardoor zijn rondelen maakte. Dat mag niet van Mak. Nu nóg niet! Sommigen zeggen van mij ook: Hij komt van Mars. En daar ben ik nogal trots op.

Wat betekent dat?

Dat betekent: hij heeft weinig voeling met de gangbare ideeën die de ronde doen op aarde.

En daarom krijg je slechte kritieken op je werk?

Nee, ik denk dat de hoofdreden is, dat heb ik althans voor mezelf zo uitgemaakt, dat in Nederland alles heel verstandelijk moet zijn: de straten, de parkaanleg en wat er geschreven wordt: Kouwenaar, Rein Bloem, Nijmeijer, Faverey...

Er is ook een stroming waarbij het gevoel overheerst.

Nee, dat bestaat niet, poëzie waarbij het gevoel overheerst. Alleen met gevoel maak je geen regel, of misschien wel een regel, of een halve, maar nooit een gedicht. Nooit.

Ik had alleen gehoopt dat mijn gedichten algemeen begrepen zouden worden

Het gevoel als uitgangspunt dan.

Of: waar meer evenwicht is tussen gevoel en verstand. En die stroming komt niet meer aan bod. Aan *Helgeel Landjuweel* is practisch geen letter gewijd. Terwijl daar toch met verstand aan gewerkt is. En als er al over geschreven werd stond er dat het een ambitieus werkstuk is, en dat vind ik een fout woord; zoveel ambitie heb ik niet, ik wil het alleen liever goed dan slecht hebben. Maar misschien is het een questie van pech. Ik heb mijn eigen kleine publiek toch wel, hoop ik, ik had alleen gehoopt dat mijn gedichten algemeen begrepen zouden worden.

Je begon je loopbaan als dichter trouwens niet erg toeschietelijk; voorin je eerste bundel schreef je:

> Ik loop liever door brandnetels dan dat ik poëzie lees,
> laat staan schrijf. Wie durft dat nog? Dit is dus geen poëzie.
> Dit is een oorlogsverklaring aan de dichters, de fossielen
> van een voorbij tijdperk.

Wie durft dat nog?, dat is een regel diep uit Drente, vanwaar ik de totale ondergang van de poëzie bekeek. Alles wat er toen gaande was, dat was als ijs, en het leek er toen voor mij op dat *de poëzie aan het uitsterven was*. Ik zat in die tijd achterin het land, achter Schoonebeek en Nieuw-Amsterdam, tegen de Westduitse grens aangeplakt. Ja-knikkers en gasvlammen. En dan moet je een beetje hard roepen, hè, anders komt het niet over.

En je meende wat je schreef?

Nou en of! Ik heb toendertijd, 1966-1976, in Vrij Nederland de kritieken van *Bloem* gelezen waarbij mijn haar overeind vloog. Ik schreef daar woedende reakties op, nooit gepubliceerd, nooit. Bloem schreef bijvoorbeeld: ‘Zijn werk is systematischer en nog meer ontdaan van alle menselijke tarra’. Gedichten die bewogen naar een nulpunt, daar schreef Bloem over. 't Waren die merites van 't rationalisme, zó werd de poëzie bekeken. Ik huilde van woede achter de ja-knikkers. Leven ontdaan van menselijke tarra, dat was al dicht genoeg bij me! Dat sloop door mijn tuin! Ik

moest toen hard roepen, anders had niemand me gehoord... Vandaar ook dat de eerste afdeling in *Boerengedichten*, die waar het genoemde citaat bij hoort, *Slagvelden* heet.

Maar je schreef ondertussen wel poëzie.
Nee, ik heb over *Boerengedichten* niet in termen van poëzie gedacht, voor mij was het meer verweer dan poëzie. Ik zal het stiekumweg toch wel poëzie gevonden hebben, maar er zat een andere opzet achter. Een soort razernij, dat stond voorop.

Maar na die woede-aanval wilde je wel poëzie gaan maken?
Het was meer om de kop boven water te gaan houden, want ik geef het je te doen hoor, dat land daar. Achter ons huis lag een speeltuin, en als je daarover heen keek zag je een bietenveld, dan een rij populieren, een kanaal, en daarachter vlak land. Daar hebben we drie jaar op uitgekeken.

Kun je stellen: de gedichten uit die beginperiode waren Drentse gedichten, later werd het anders?
Nee.

In 'Uier van 't oosten' neem je een gedicht op dat 'Poëzie' heet, en waarin je nogal wat opnoemt wat poëzie zoal is. Had je toen een duidelijk beeld van wat poëzie moest zijn? Nee, ik denk dat je dat nooit hebt. Maar wel een duidelijk beeld van hoe het níét moet zijn: geen ego-tripperijen en dingen die voor jezelf wel interessant zijn maar voor een ander niet. Bovendien: poëzie is volkomen overbodig en nutteloos, dat zit hier wel in:

> Ja poëzie is een stuiver in Siberië, vlo
> in de koningshals, goud in het pakijs.

Dat is het eigenlijk wel. Ik kom er niet uit, je raakt er steeds meer en meer in verstrikt, en naarmate de oplossing dichterbij komt wordt het zicht steeds slechter. Je kunt er eindeloos over ouwehoeren.

Wij zijn een totaal klotenloos land; wij zijn gespecialiseerd in hersenen...

Maar je weet wel wat de functie van de poëzie is?
Mensen gelukkig maken. Ik heb ooit één goede kritiek gehad, en daar was ik heel blij mee. Hij

kwam van twee jongens die ik eens in Enschede ontmoette. Die voeren op een coaster, en hadden zich tijdens hun reizen ontzaglijk vermaakt met mijn poëzie. Ze hadden over de grond gerold van het lachen. En dat was de bedoeling van mijn poëzie, en ook van *Zwijg*. Maar wij zijn een totaal klotenloos land, wij zijn gespecialiseerd in hersenen, voor gevoel is geen plaats. Mensen met gevoel komen niet meer aan de bak. De taak van een dichter is heel moeilijk in deze tijd. Het is geen tijd voor poëzie. Poëzie staat buiten het leven van alledag, en dat kunnen de mensen niet verdragen. Terwijl het hen toch met de neus op de feiten drukt! Het is een soort wonderolie.

Je zei eens dat je teleurgesteld was dat 'Boerengedichten' niet begrepen werd.
Ik had er oorspronkelijk bij willen zetten: 'Gedichten voor boeren en tuinders te begrijpen'. Ik heb het maar weggelaten. Ik had gehoopt dat mijn familie het zou begrijpen.

Toch, als we jouw verkoopcijfers vergelijken met die van andere dichters, dan lig je redelijk goed in de markt.
Je kunt beter zeggen: làg. Het *Helgeel Landjuweel* is niet hard gegaan.

Je bent ook niet erg aardig voor de lezer, in 'Zwijg' lezen we:

> Ach, stil! Jullie is toch ook bekend dat wij Nederlanders helemaal niet kunnen lezen en dat we het ook helemaal niet willen? Bekijk maar eens een geschrift dat je uit een willekeurige bibliotheek opdiept en sla het open! Een Nederlander leest niet: hij krast, onderstreept, scheurt passages die hij niet lust in hun geheel of bij gedeelten weg, hij roept iets uit met schreeuwende uitroeptekens, hij schrijft vieze woorden in de marge, betuigt zijn instemming met een dubbele kras en lepelt ganse stukken uit een hoofdstuk door het onleesbaar te maken.

Dat heb ik in de tijd dat ik nog veel boeken uit de bibliotheek haalde veel gezien. Een lage dunk van het lezerspubliek heb ik niet - er zit een zekere mate van ironie in die passage - maar wèl van mensen die boeken uit bibliotheken vernielen. Boeken waar wel eens halve broodjes inzitten. Wat openbaar bezit is mag vernield worden; in Enschede kunnen ze geen bloembak met rust laten, de bushuisjes en de openbare plees staan volgekliederd, en dat geldt ook voor boeken uit de bibliotheek.

Maar zo 'n passage heeft ook iets rancuneus.
Dat dacht ik niet, elders komt wel rancune voor, maar hier niet.
Op pagina 173 staat het volgende te lezen:

> Ik raad jullie aan: LEEF! Word groen en leef; laat het denken over aan de onthoofden. En mocht je ooit tijdelijk terugvallen in je vroegere fout van het *lezen*, lees dan onschadelijke kost (vermijd het zoeken naar de *graal*): het weerbericht; de lancering van een metalen peul naar een kiezelsteen op de Melkweg; tijding van overstroming of moord...; maar houd je niet bezig met de kategorie van de verzinsels, want die zijn nog erger dan de eerste kategorie en in 98 van de 100 gevallen nog stukken kwaadaardiger.

Er is iets razend-ingewikkelds aan de hand met lezen. Ik lees alles wat me onder ogen komt graag: een kruideniersfolder, of een boekje over energie en water. Maar wat is lezen? Als je Mensje van Keulen's proza mooi vindt, en je geniet van haren op de trap en overal tranen, dan moet je dat natuurlijk lezen. Wie van streekromans houdt moet streekromans lezen. Wie leest heeft zo zijn voorkeur. En de criticus wil uitmaken bij welke lezer het gelijk ligt. Lezen ligt ingewikkeld.

Je moet je niet bezig houden met verzinsels? En alles wat op papier komt is verzinsel. In de natuur komt het geschreven woord niet voor. Het is altijd een samenraapsel van gedachten, belevenissen en noem maar op. Als je een autobiografie maakt dan zal daar niets van kloppen. Het is altijd een questie van interpreteren.

En op pagina 66 staat:

> Het zit immers zo dat voorin alle boeken een bordje zit geplakt met Verboden Toegang voor de Vertellers. Jullie weten zelf ook wel dat het vertellen hier op poene van levenslange verbanning een misdrijf is waardoor men geen enkel pardon kent. Zo zit dat dus in mekaar: wij schrijvers mogen woorden achter elkaar opschrijven (als echte opschrijvers), maar vertellen, nee dat is er niet meer bij...

Hier houd je toch een pleidooi voor het vertellen?
Nou ja, dat doet de verteller die daar aan het woord is natuurlijk. Wij hebben geen Conrads en geen Faulkners, onze vertellers heten De Man en De Hartog... Van het Reve, toen hij nog verteller was, schreef *Vier Wintervertellingen*. Hij is daarna het land uitgegaan, wegens gebrek aan succes, en heeft gezegd: ik schrijf in het Nederlands nooit meer iets. Als je hier recht toe recht aan een verhaal vertelt, dan is dat in bepaalde kringen verdacht.

Nu zijn er anders een hele hoop die dat doen.

Dat is waar, je kunt zeggen dat de terugkeer van de verteller aan de gang is. Toen ik achttien was schreef ik vreselijke verhalen over doodgaande boeren in blauwe kamers, en ik vond dat heel prachtig, al waren ze nogal geïnspireerd door Babel en Thomas. Ik stuurde ze naar de Bezige Bij, en die schreven me: er is voor korte verhalen geen markt. Dat zal de rancune zijn die spreekt uit *Zwijg*. Het boek heeft een veel te lange looptijd gehad natuurlijk, er zit minstens veertien jaar werk in. Eigenlijk nog meer, maar dan wordt het helemaal zo belachelijk. En er zullen wel dingen veranderen in veertien jaar, neem ik aan. Toch vind ik dat er binnen het kader van het boek weinig veranderd is. Al is het boek geen schoolvoorbeeld van een mooie eenheid.

Om het zachtjes uit te drukken...

Het is veel te brokkelig natuurlijk, er had flink in gehakt moeten worden. Het wordt algemeen niet begrepen, daarom neem ik aan dat het niet goed is. Er komen veel verschillende gedachtengangen in voor, want in veertien jaar ga je over van allerlei, godzijdank, anders denken.

Maar ik ben nog steeds gek met het boek hoor, ik vind dat het een daverende dommekracht heeft.

We citeerden al eerder: 'Vermijd het zoeken naar de graal.'

Je moet geen zoeker zijn, nee, ik denk dat je dan bedrogen uitkomt. In *Zwijg* ben ik weliswaar zelf voortdurend aan het zoeken, maar het boek steekt zichzelf ook doorlopend een mes in eigen lijf. Het gaat heel ironisch met zichzelf om.

De graal staat symbool voor zo'n beetje alles?

Ja wat? De zin van het leven. Niet zozeer voor de dood, maar wel voor een soort verlossing. Wat de een op de Noordpool, in het ijs, of bij het grasvolk zoekt; en de ander in zijn ingewanden. Maar ik vind dat je daar niet zo ver voor hoeft te gaan. Je zit in Nederland, en je moet het hier proberen uit te vinden.

In de tijd dat ik probeerde te debuteren met proza had je Mulisch, Reve, Hermans en Claus. Dat is nu allemaal veranderd. Jullie zijn alweer van een heel andere generatie dan de mijne. Er is een generatie opgekomen die veel vluchtiger is, die geen behoefte heeft aan diepte, aan zwaarte... die heel anders denkt. In het proza is die kloof heel goed te zien. Eerst heb je Hermans, Reve; dan de jongens die geboren zijn in '38, '39, '40, de jongens die eigenlijk nergens zijn, de verloren groep. En dan krijg je de golf van mensen die hun werk heel lang in de la hebben gelegd, en pas debuteerden toen ze ook al in de dertig waren. Ik wil niet zeggen dat hun proza oppervlakkiger is, maar het is in ieder geval lichtvoetiger. En tussen de eerste en de laatste groep is een groepje aan het wegzakken; die schrijvers zijn als het ware tussen de wal en het schip terecht gekomen.

Daar hoor je zelf bij?

Ja. Heel duidelijk, voor mijn gevoel. Ik ben tussen stad en land geboren, dus wat verwacht je eigenlijk anders?

De teneur in 'Zwijg', net als in het gedicht 'De oudheid' dat we al citeerden, is weinig optimistisch: wat haalt het allemaal uit? We lezen:

> En de oude waarheiden worden dagelijks door oude waarheden besprongen, maar baren geen nieuwe.

Het is ook altijd hetzelfde liedje, dat zie je in de politiek en overal. Het is geen questie meer van links of rechts. Ik vond vroeger links zijn heel erg belangrijk, maar dat is al zo lang 'mode'. En ik vind het geijkte iets vreselijks. Engagement om het engagement, net zoiets als l'art pour l'art. Henkie Uitgewaaid die over Reve schrijft... Je hebt zowel bij links als bij rechts hetzelfde mechanisme: het gaat erom wat meer voor te stellen dan een ander. Het is macht...

> Zwijgen is de grond van alles! Zwijgen voor de storm en het zwijgen daarna. Alsof een of ander oud mysterie plotseling tot helderheid kwam, zag hij de wegen, de 1000 aftakkingen, de vervloekte kruispunten onder de dwaallichten, de verloren kruispunten waar de gespieste zelfmoordenaar uitrust; hij zag de godverlatenheid van zijn wegen: in een veld... Ja, een veld was hij, onder volle ruisende stilten; hij, die allang alle boeken dicht had geslagen om zijn eigen kruistochten te maken, naar zijn eigen moerassen waar de *bloedvlekvlinder* rondvliegt, hij, Augustus de Astatikus, was in natuur veranderd; een veld van stilte, een veld van zwijgen door schaduwen afgejakkerd onder de flikkerende lamp. Vreselijk vloog zijn hoofd op van de tafel. Vreselijk staarde zijn oog met de drogende inklinkende tranen!

Daar draait het om. Ze hebben van dat boek gezegd: 360 pagina's lawaai, en die zijn dan *Zwijg* gedoopt! Maar alles bestaat toch uit paradoxen en tegenstellingen. Als je die loslaat is alles één grauwe brei!

> 'Ik zal U,' zei de imker, 'aan de hand'... en hij richtte zijn schreden naar een staand schoolbord achter de lessenaar, afstekend tegen een groen gordijn; merkwaardigerwijs was in een fraai handschrift op dit bord het volgende gekalligrafeerd:

Kouwenaar de eigenlijke Vijftigers
Hanlo
Elburg

> daaronder voerde een kromme pijl naar een hoekje, waar te lezen stond:
> *De terugkeer van Jan Klaassen als Dichter.*

Dat slaat op wat er met de poëzie aan de hand was in de tijd dat dit geschreven werd. Er werd gehoond, maar er kwam niets nieuws voor in de plaats. Het was een vreselijk steriel gedoe: Barbaber, Gard Sivik; er was naar mijn gevoel eigenlijk helemaal niks aan de hand. Het had niks met poëzie te maken.

Het opvoeren van Jan Klaassen als dichter? In ander werk voer je jezelf op als clown. Hoe zit het dan met de kracht van de pen? De dichter heeft toch een wapen?
Dat is dan ook het enige wapen dat ik heb, ja. De pen en de woede. De woede over zoals het in de maatschappij is. En er komt natuurlijk nog veel meer bij: rancune, frustratie, die hele berg. Waar ik op z'n tijd ook best blij mee ben. Ik weet het niet zo, maar het lijkt me dat je maar een arrogante tobber wordt als je die dingen niet hebt. Dan heb je weinig menselijks meer over. Ik geloof niet dat je zonder die rancunes en frustraties iets aan kunt vangen. En de pen? Die heeft wel kracht, maar hij moet een beetje hulp krijgen ook, je moet een pen richten op een vervallen schutting. En er zijn tijden dat alles stilstaat en onvruchtbaar is. Dan zal een pen in het algemeen niet veel kracht kunnen krijgen, omdat er geen doel is waarnaar verwezen wordt. Bob Dylan noemt zich nu ook entertainer. Die is dan ook geen protestzanger meer. Er valt tegenwoordig alleen nog maar te onderhouden. Vandaar al die onderhoudende verhalen. 't Hart schijnt erg onderhoudend te zijn.

> Wij, jij en ik, weten maar immers al te goed dat de mens een zeker aantal openingen heeft en dat hij zich voortplant (net als de weegbree); dat het zaad het geld is van de seksuele ekonomie; en wat heeft dat alles te maken met Christus of met de wanhoop! Toch zeker evenveel als de kunst van het gedichten schrijven, het uitdrukken van emoties of het ontbreken daarvan, met een willekeurig blikje uiensoep merk *Habakuk*; evenveel als de hoofdschedelplaats met een driesterrenrestaurant.

Alles is toch verkocht onder allerlei ladingen, onder de vlaggen die iedereen er maar op wil. Altijd maar weer. Onder het mom van beschaving en verlossing van de barbarij zijn hele Indianenrijken uitgeroeid. Er werd iets verkocht van zoetheid, vroomheid, mooiheid, christendom. En wat er gebracht werd was goudzucht en barbarij.

Alles wordt verkocht onder het image dat je zelf kiest?
Mijn image stond vanaf het begin vast met de *Boerengedichten*, en dat werd niet op prijs gesteld. *Boerengedichten*? Oh ja, het land; en alras was ik iemand die ‘een nieuw licht liet schijnen over de regio’. Dat is een beetje onzin natuurlijk.

Je kunt goede gedichten maken onder iedere merknaam

Een blikje uiensoep merk Habakuk?

De ironie is natuurlijk vrij duidelijk. Ik bedoel, je kunt goede gedichten maken onder iedere merknaam. Welke naam erop staat is totaal onbeduidend. Je kunt ook heel goed gedichten maken zonder emoties. Vooral als het om een heel hevig gevoel gaat. Neem *Het sneeuwspel* in *Joseph Beuys*, dat is heel afstandelijk, maar het beschrijft een ontzettend gevoel. Een gevoel van toch wel alleen zijn. En wat heeft daar allemaal mee te maken? Die samenhang komt er wel, gemaakt door mensen, die maken er wel wat van.

Ik zit niet zo hoog te paard; dat oude pseudoniem gaf de mensen een verkeerde indikatie. Wees zo goed en lees ‘Een ui’, uit de *Ikonen*. Ze maken er altijd wat van, dat doen ze altijd; als iemand 23 jaar verbonden is aan een school, dan zetten ze in de krant dattie 23 jaar verbonden is aan een kleuterschool; als een 31-jarige wielrijder geschept wordt en een hersenschudding oploopt, dan staat er: de 35-jarige, en dan volgen de verkeerde initialen... De hele feitelijke werkelijkheid wordt totaal fout geïnterpreteerd, komt volkomen verkeerd over. Dat is niet wat ik jullie generatie aanwrijf, maar er is wel een vreselijke gemakzucht aan het ontstaan. Het zijn niet alleen de loodgieters die zich er met een Jantje van Leiden afmaken.

In je laatste bundel is de vorm van het gedicht steeds vaster geworden.

Ik heb sterk behoefte de dingen duidelijker te zeggen en de versiering weg te laten, om het zo kaal mogelijk te zeggen. Indikken. Hoewel, hoe strak ik de gedichten nu ook maak, de mensen blijven steeds praten over barok enzo. Menigeen heeft gezegd dat ik archaïsche taal gebruik; waar menigeen dat vandaan haalt is me een raadsel.

Is de vorm telkens weer afhankelijk van het onderwerp?

Nee, die is afhankelijk van hoe het gaat. Het gedicht *Het zilver ried ons aan te zwijgen* in *Joseph Beuys* bijvoorbeeld is uiteindelijk in terzinen terechtgekomen, maar dat is tweeregelig geprobeerd, en vrij, en vierregelig, en met rijm... Ik weet niet hoe het werkt, en

ik heb niet de minste behoefte daarover te gaan peinzen. Je werkt net zo lang tot het de vorm heeft die het moet hebben. En ik heb een vrij sterke vorm. Het komt gaandeweg. Ik heb me ooit de opdracht gesteld rondelen te maken over de delen van het lichaam, het oog, het hart, de phallus, en noem maar op. Daar is helemaal niks van terecht gekomen.

Vanwaar je liefde voor het rondeel? De vorm doet enigszins aan de blues denken; is dat het?

Ja natuurlijk. Ik vind muziek verschrikkelijk belangrijk. Zonder muziek is het leven een ramp. En ik ben bijzonder gesteld op de oude blues, zoals die gezongen wordt door al die oude rochelaars, die whiskyspugers.

Maar je mag ook mijn voorkeur voor Anthonis de Roovere niet vergeten. Door te kiezen voor het rondeel krijgt het gedicht een dwingend karakter. Sla het titelgedicht van *Oud Gereedschap Mensheid Moe* maar op:

> Oud gereedschap ver van huis
> bedenkt geen rondeel om te klagen.
> Oud gereedschap huilt niet in het donker.
>
> lange weg, lange lange weg
> en zingt geen blues want heeft geen stem.

En hier zingt het natuurlijk wèl de blues, dat vind ik het mooie ervan. Natuurlijk zingt het de blues. Er bestaat nu een wereld van entertainment, en dat is niet een wereld die ik graag zie komen. Ik zie dagelijks aan de kinderen hoe de TROS en de rommel doorwerkt. Wel, daar hebben ze genoeg van, de ploegen... Het eerlijke gereedschap doet niet meer mee, dat wenst zich niet te laten corrumperen. Wat altijd de moeite waard was is ermee opgehouden en heeft met de hand gewuifd.

Er staat 'mensheid' moe, en niet 'mensen' moe. Het kan misschien ooit terugkomen?

Ja, ik denk dat het nog eens terugkomt. Het slijpen van de zeis, dat hoorde net zo bij de zomer als een krekel, dat monotone getik, als een soort tam-tam in de verte... Een combine is nu eigendom van vijf of zes boeren, staat ergens opgeslagen in een grote loods die altijd op slot is; er bestaat een enorme kloof tussen degenen die hem gebruiken en hen voor wie hij gebruikt wordt. Zo is het ook mogelijk dat je die fokbedrijven hebt, de varkens worden ook behandeld als machines die af en toe een beetje olie moeten hebben.

Je kunt van *Oud Gereedschap Mensheid Moe* zeggen dat er een regressie inzit, een nostalgie naar vroeger, de tijd van Ot en Sien, maar dat is helemaal niet de bedoeling. Ik hoef de tijd niet terug van de vlashekel die nu in de hoek staat, de tijd waarin alles moeizaam gaat; dat we weer met een houten Miele moeten wassen. Ik ben niet zo'n voorstander van kabouterbewegingen als de Waterman. Het is raadzaam daarmee op te passen, want voor je het weet zit je bij tuinkabouters Kamillethee te slurpen en navel te staren. Nee, daar heb je niks aan. Het gaat erom dat wat opgeheven is weer terugkomt. Niet de tijd van de vlashekel, maar het besef dat *een boer als producent* iets is wat volstrekt niet kan.

> Oud gereedschap mensheid moe
> zwierf door de zeeën en de landen

stem- en roemloos als kontrabande
oud gereedschap mensheid moe,
zonk onder voetstap en haaietanden
sloot nerf en handvat, handgreep toe
oud gereedschap mensheid moe
stierf toegetakeld onder stranden
onder velden, pleinen, onder toegesloten
ogen, schedels, handen
werd ingemetseld achter wanden
als Suster Bertken droef te moe,
oud gereedschap mensheid moe.

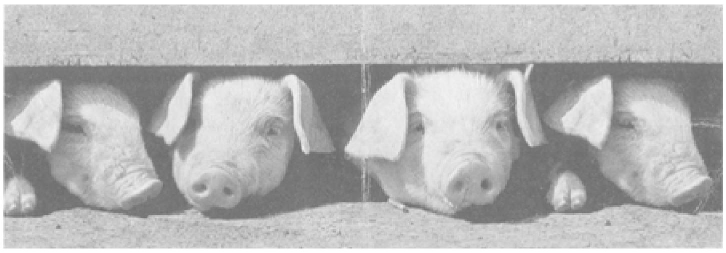
Dit gedicht is het sluiten van een kring, het herhaalt steeds dingen, en gaat bovendien over de dingen heen naar het eerste gedicht van de bundel terug.

Je hebt een aantal zaken binnen dit gedicht veranderd: 'haaietanden' werden 'snoeketanden', en 'Suster Bertken droef te moe' werd 'Suster Bertken wereld toe'.
Die twee keer 'moe' aan het einde waren net teveel; het was een beetje of er een koe begon te loeien. Bovendien biedt die een na laatste regel nu nogmaals het gegeven dat ze zich in liet metselen. Haaietanden heb ik in snoeketanden veranderd, uitsluitend om het bij een Nederlandse vissoort te houden.

Die oude versvormen die je de laatste tijd aanwendt, gebruik je die ook uit weemoed naar de tijd waarin de poëzie nog wel bestond voor de mensen?
Ik heb de Rederijkerstijd altijd een mooie tijd gevonden; groepen die de poëzie aanpakten, die er iets mee deden, poëzie als groepswerk, voor mijn part als therapie ofzo...

Zie je dáár iets in????
Neeeeeeee... Therapie is nostalgie in vermomming. Nostalgie is niet goed, nostalgie zet de klok terug.

Maar je probeert in 'Helgeel Landjuweel' wel heel wat vormen uit.
Ja, en dat is deels mislukt. Ik wilde het echte refrein erin gebruiken, het referein, en dan vooral in het gedicht *Brueghel*, maar het ging niet.



Je stelt je in het 'Landjuweel' op als een soort chroniqueur van je tijd.

Maar wel tot in het overdrevene. Het is om te beginnen al niet actueel meer; ik wist van tevoren niet precies hoe het worden moest, en daarom is het zo verschrikkelijk lang gaan duren. Het idee om 1966 te vergelijken met 1566, het jaar van de beeldenstorm, had ik al heel gauw; dat is een mooie verjaardagsviering, 1566-1966. Toen kwam de gedachte dat het een spel moest zijn. En toen stond het stil. Het heeft gelegen en gelegen, en er is ieder jaar wel aan gewerkt, maar dat is heel geleidelijk gegaan; het is als het ware aangeslibd. Ik geef toe dat het in 1977 volstrekt geen actualiteitswaarde meer had, maar daar gaat het niet om. Een gedicht hoeft niet actueel te zijn; in de meeste gevallen is dat zelfs schadelijk voor een gedicht.

Je vindt 'Helgeel Landjuweel' het beste dat je geschreven hebt. Vanwaar?

Omdat er iets inzit wat mij wel ontzegd is, namelijk het hebben van ideeën. Er wordt over mijn werk vaak gesuggereerd dat het tevoorschijn treedt als diarrhee en bij bakken vol op papier geschept wordt. Maar deze bundel is een idee, en logenstraft de luitjes die zeggen: hij weet zoveel van gras en hooi, en hij zet zulke leuke zaklantaarns op de regio. Dit boek is trouwens precies hetzelfde als mijn andere werk, het is niet anders, het gaat opnieuw over het lager geplaatste dat voor zijn eigen rechten opkomt; dat zijn stem, zijn gelijk haalt. In 1566 deden dat de beeldenstormers, ze kwamen voor hun rechten op, en werden van alle kanten in de steek gelaten, door de kerk, de kooplui, en door iedereen. Dat is de grote overeenkomst met 1966. Alleen had het in 1566 allure, het had een veel grotere uitstraling en betekenis dan wat er in 1966 gebeurde. Maar ook 1966 heeft z'n sporen nagelaten. Het leek klein, maar het is niet mis wat het bijvoorbeeld voor de rechtspraak betekend heeft, om maar iets te noemen. En voor de hele mentaliteit. Daar zitten natuurlijk ook nadelen aan vast, de hele inspraakgemeente der agogen bijvoorbeeld, dat wordt benauwend.

De Keltische cultuur, Wales, Ierland, is vrij belangrijk voor je, gezien je poëzie.

De oorsprong hè, hoe het ooit geweest is; de vervloekte dichters en zwervers daarbij inbegrepen. Geen occultisme, maar wel oud inzicht, oud land. Wijsheid is geen slimheid. Toen ik *Wie gaat er mee naar Ierland varen* van Böll had gelezen, wist ik dat ik daar naar toe moest. Ik strandde één keer in Fishguard, maar ik heb Ierland gezien, de bakermat van de Europese beschaving. Ik denk dat het een teken aan de wand is dat uitgerekend in Noord-Ierland een strijd tussen leven en dood gaande is. Ierland is de wieg en de ontsnapping van West-Europa; daar leven de laatste fantastische schimmen. Ik beschouw me niet als een onheilsprofeet, maar het is toch wel duidelijk dat West-Europa in een rolstoel, wel een hele snelle, maar toch in een rolstoel, rijdt.

Daarom wil je daar naar terug?

> Teruggekeerden, van de schijn op weg naar de werkelijkheid;
> uit de werkelijkheid ontsnapten, met doodsverachting zich
> een weg terugbanend in de tijd!

Standhouden tot elke prijs, wat er ook gebeurt, altijd volhouden tot de dood erop volgt. En dat betekent: aansluiten op de grond waar je uit voortkwam, nooit jezelf verloochenen. Altijd zeggen: ik kom dáár vandaan, noem me hoe je wilt, maar ik kom dáár vandaan. Terug naar de oorsprong, of die nu oost of west of zuid of noord is.

Welke rol speelt de tijd in je gedichten? In 'Ikonen' schrijf je:

> **Dat de hand die in de roerloze molensteen de spreuk grifte. Wind is**
> **de adem van de tijd afgedrukt in een kast in Usselo om verlossing**

roept, uil, dat is je bekend, uil? zegt de wind 'Nostalgie, ploeger en spitter, spit mij om'

Is die strofe bedoeld als afschaffen van de wind als symbool?
Een poging daartoe. De wind is allang verkracht. Ik heb een vaag idee dat ik de wind begrijp.

Als tijd?
Nee, als voorbij waaiend, als niet ter zake doend, als vluchtig. Als boven ons gestelde tijd, tijdeloosheid die met *ons* niets van doen heeft. De wind heeft nooit op pluche gezeten, en heeft nooit gezegd: ik ben de weg, de waarheid en het pluche.

Je vraagt in het gedicht of de wind zichzelf opheffen wil.
Ik vraag in dat gedicht of de wind mij erkennen wil, of de wind mij aardig wil vinden.

Stonehenge (I)

Hier moesten stenen staan maar staan letters
moeizaam losgeklopt uit gesteente, gesneden
uit hun vindplaats, weggesleept; opgericht
op een andere plaats, ver van Pembrokeshire.
Groen en blauw rijzen de stenen; zwart reist
het alfabet. Opgericht om een klok te zijn
of een deur. Schuur vol rituelen, of smidse.

De stenen van Stonehenge staan in kringen,
lijven krioelen daaromheen als letters, ren
diermos; landkaartmos, look zonder look.
Misschien spellen de tekens, ligt er sneeuw
en de sprekers gevlucht naar hun haarden,
een zin, onder het rondgaan te lezen: de bron
van een of ander, sproke, weg die men in kan slaan
naar ergens of nergens, een geheim al zwijgend
te ontraadselen: alfa en omega en ga zo maar verder.

Misschien zijn zij, de van ver gekomen stenen,
een voorspelling of de orakelspreuken des doods.

Ik heb Stonehenge twee keer gezien, begin '60 en vier jaar geleden. Begin '60 was het nog een veld zonder bezoekers, met de zon die onderging, doodse stilte eromheen... en de tweede keer leidde er een voetgangerstunnel heen, en waren er honderden mensen.

Die eerste regel...
Ik ervaar dat taal wordt gebruikt als agressie, als steniging; dat doen zelfs kinderen al.

En de laatste regel?
Het is een vorm van heel oud leven, en taal is iets verschrikkelijk ouds. Taal is heel kostbaar voor mij, een oude alchemie, iets geheimzinnigs. Het komt ergens

vandaan, het is ooit ergens bedacht! En in deze gedichten gaat het over de verloedering van de taal, de taal staat namelijk heel vaak tussen de mensen, in plaats dat het een *brug* is.

De enige opdracht van de taal is achter de waarheid te komen, zei je eens in een interview.

Dat heeft te maken met de oorsprong van taal, een soort streven naar verlossing. De verlossing die in de taal zou moeten zitten; waar anders in? Het is een spoor dat je volgt zonder te weten waar het op uitloopt. Het is een speurtocht naar iets dat verloren is gegaan onder verpakkingen, larie en hufterigheid; en afslachting.

Maar die verlossing bereik je nooit?

Je kunt er op blijven hopen. Maar het zou wel het definitieve einde van alles zijn. Dus laten we hopen dat Waskowsky het gevonden heeft.

De stenen schenken jou kracht?

Het is een symbool voor het goddelijke. Mijn gedichten, mijn woorden zouden net zo helder en duidelijk moeten staan als die stenen, bij Stonehenge.

Poezie is een plaats van warmte.

Is het schrijven van gedichten als die over de stenen een erg emotionele aangelegenheid?

Die zijn inderdaad opgeschreven met een enorme golf emotie op de achtergrond. Het is in die gedichten de eenzaamheid van de mens die essentieel is, en die wordt natuurlijk niet zomaar achteloos neergeschreven. Ooit was er een door de golven verlaten brok steen - dat eerst een gloeiende bol was - waarop de mens zich overeind hield, en eens zal de mens samen met dat brok steen de ledigheid weer ingaan.

Poëzie moet duidelijk zijn, het moet hartbrekend zijn, en het moet appeleren aan het verstand. Maar niet in hoofdzaak. De hoofdzaak is dat het *poëzie* is; poëzie is een plaats van warmte. Poëzie is gewoon: ‘Kom maar, nou, kom dan?’

De vogelschrik

Een vogelschrik van nagels,
kluwens uitgevallen hoofdhaar
en alle stemmen die je eens opzette
schaduwen je als geheime politie

Koperen strikken hangen om je heen
maar jij denkt dat het je daden zijn
Vorken en lepels dragen je deuren,
angst ijkt met hazepoten je weegschaal

De vogelschrik, de zwarte nagelman
die je lachspiegel schrik aanjaagt
vertelt je drempel sprookjes van Grimm

Van toen je dagen vlogen als eksters!
Maar nu rakelt een sneeuwpop van stof
de winter op in je heetgestookte kamers

Dit is een heel persoonlijk gedicht, maar dat hoeft niet zo hard gezegd te worden.
Over vogelschrik en zijn symbool staat alles in *Zwijg* te lezen:

> Overweeg dit, medereiziger: de vogelschrik is een volmaakt twintigste-eeuws kunstwerk, met een lange rijke traditie achter zich die zich in de ijstijden verliest; in de verre voortijd toen de mens de akkerbouw schiep uit het niets, uit de nietige korrel. De vogelschrik vernietigt de schadelijkheid van het vogelvolk, maakt gebruik van zijn domheid en jaagt door domweg een boodschapper uit flarden te zijn, de snavels van de godgeklaagde akker. Vernietigt dan de vorm de inhoud van de vogelschrik? Welnee, de vogelschrik is geen bommenwerper! Welnee, nog veel eerder vernielt de inhoud de *vorm* van de vrolijke en droefgeestige vogelschrik, die een beeld is van zijn maker. En in de allereerste plaats vernietigen vorm & inhoud eendrachtig het beeld van de mens, zodat hij een vogelschrik wordt.
> Een slagveld; verwarring; chaos, daar heb je dan wel de essentie van wat ze *kunst* noemen, een onverdraaglijk woord... Onafgebroken de joker uithangen, als een vogelschrik voor Christus spelen op de Elysische velden en de vuilstortplaats van Efratha...

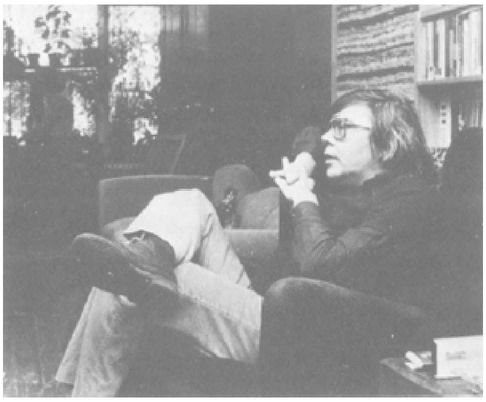
Daar staat het in; daar heb je de combinatie vrolijk en droefgeestig, die alles beheerst. En hier heb je ook Christus, in dit licht moet je *De vogelschrik* toch wel lezen.

Ik hoop nog eens iets heel moois en begrijpelijks te maken.

En de hazen?

De hazen.... dat is een Habakuk-symbool, kijk maar naar de *Uier van 't oosten*. Er waren altijd ooms die op jacht gingen en hazen schoten. Er hingen ook altijd wel ergens koperen strikken aan het prikkeldraad, later aan 't schrikdraad, en daar hingen vaak haasjes of konijntjes in. Ik heb weleens geprobeerd zo'n strik van een haas af te krijgen, met zweet en tranen, maar dat lukte nooit, elke beweging maakt dat de strik strakker gaat zitten. Dan zie je zo'n beestje helemaal kapot gaan.

Dat is wat je ziet: mensen worden ouder, lelijker, het mooie gaat voorbij. Je ziet het aan de mensen, maar ik vertaal het vaak in landschap, hoe de stad steeds weer verder oprukt, daar zit niks moois bij.



Harry ter Balkt / foto: Margje Kuyper.

Je zit zelf in zo'n strik ook, het is een beetje defaitistisch, maar je zit daar door jezelf, ondanks jezelf, met instemming van jezelf in het grote weiland. Alle ruimte om je heen, maar het gekrioel van mensen maakt beweging in de strik... Dat maakt een heleboel duidelijk.

Ik hoop nog eens iets heel moois en begrijpelijks te maken. Dat is misschien mijn romantische verlangen. Misschien, misschien...

Toen ik in de zesde klas van de lagere school zat, vroeg de onderwijzer aan een jongen, een zekere X, het verschil uit te leggen tussen een olifant en een hertachtige. En die jongen sprak toen: ‘Een hertachtige heeft een slurf, en een olifantachtige draagt een gewei’.

Ik weet nog precies het stukje lucht dat ik toen zag, het partje blauwe lucht. Ik kan het niet uitleggen: een partje blauwe lucht. Maar ik dacht: het klopt.

‘Ik heb graag de ruimte’
Peter van den Hoven in gesprek met Thea Beckman

> In deze tijd zijn trouvères en jongleurs niet langer de luxe van de adel, ze zijn de spreekbuis van het volk, ze vertolken wat er leeft in de harten van honderdduizenden. Ze brengen nieuws, niet om zich daarvoor te laten belonen met zilverstukken en brood, maar om het volk inzicht te geven in wat er op de wereld gebeurt.

Dat zegt *Marie-Claire*, trouvère en zangeres, lieveling van poorters, boeren, soldaten en edelen en hoofdpersoon uit een historisch drieluik van jeugdboekenschrijfster Thea Beckman aan het eind van het derde boek *Het rad van fortuin.*

In deze trilogie beschrijft Beekman het leven en lijden van Frankrijk in de veertiende eeuw, tijdens de honderdjarige oorlog met Engeland. Drie kloeke delen lang een indrukwekkende geschiedsbeschrijving in romanvorm, die zonder overdrijving uniek genoemd mag worden in de Nederlandse jeugdliteratuur. Het eerste deel verscheen twee jaar geleden onder de titel *Geef me de ruimte*; daarna volgde in 1977 *Triomf van de verschroeide aarde* en nu besluit dan *Het rad van fortuin* een staaltje meeslepende vertelkunst van hoog niveau, dat zonder noemenswaardige inzinkingen bijna duizend bladzijden lang is volgehouden.

‘Ja’, zegt Thea Beckman in haar werkkamer in Bunnik bijna verontschuldigend, ‘het is een beetje uit de hand gelopen. Ik was indertijd bezig met *Geef me de ruimte* toen ik halverwege de uitgever heb opgebeld om te zeggen dat ik het allemaal niet in één boek kreeg. Ik vond dat als ik het verhaal waaraan ik bezig was, wilde vertellen op mijn manier, dat er dan nog een tweede deel moest komen. Toen ik de toezegging had dat dat mogelijk was hoefde ik me gelukkig niet meer te beperken en kon ik vrijuit schrijven. Maar toen ik met het tweede deel bezig was gebeurde precies hetzelfde: het kon er niet allemaal in en ik had nòg een boek nodig. En geloof me: eigenlijk ligt er nog genoeg stof voor nog een vierde deel. Maar dat vind ik toch wel een beetje veel van het goede. Bovendien zou ik iedereen dan zo langzamerhand dood hebben moeten laten gaan, en daar zie ik gewoon erg tegen op. Nu, als *Marie-Claire* als trouvère aan het eind van *Het rad van fortuin*, zittend op een ezeltje, met een luit op haar rug en drie broden in haar tas, terugkeert naar haar oorsprong, naar het gewone volk waaruit ze is voortgekomen, is de cirkel rond. En dat vind ik een goed besluit.’

Hoofdpersonen in de drie boeken zijn naast *Marie-Claire* - als jong meisje uit Brugge naar Frankrijk gevlucht om te ontkomen aan een gedwongen huwelijk -, haar man *Berton de Fleur*, befaamd dichter en liedjeszanger die in het laatste boek bij een overval om het leven komt, en hun twee pleegkinderen *Matthis Cuvelier* en *Kleine Robert*, welke laatsten vooral in de laatste twee delen een grote rol spelen. Ze zijn vertegenwoordigers van de in de middeleeuwen rondreizende trouvères en jongleurs, die door hun liederen en verhalen het volk vertelden over de gebeurtenissen van die tijd en zodoende een belangrijke factor zijn geweest in de bewustwording van de

gewone mensen, die in die tijd maar al te vaak slachtoffers van wereldlijke en geestelijke machten waren.

Naast hen is er nog een belangrijk romanpersonage: de legendarische geweldenaar *Bertrand Du Guesclin*, de Franse legeraanvoerder waarmee de trouvères in het beschreven tijdvak van 1346 tot 1370 vele avonturen beleven. Hij is een konstant aanwezige figuur, die de strijd aanbindt met de Engelsen, voortkomt uit de lagere Bretonse landadel en door zijn onverzettelijkheid, wilskracht maar vooral ook rechtschapenheid een krijgsman is, die zoveel

mogelijk levens spaart door een bijna feilloos strategisch inzicht en een onderhandelingsstrategie die keer op keer de tegenstander verrast. Behalve *Marie-Claire*, *Breton de Fleur* en *Kleine Robert* zijn alle beschreven (hoofd)-figuren en de gebeurtenissen die zij beleven historisch. Voordat ze aan de drie delen begon heeft Thea Beckman een jaar lang gestudeerd om het beschreven tijdvak te leren kennen.

Thea Beckman

'Ik ben op het idee voor een roman over de honderdjarige oorlog in Frankrijk gekomen toen ik op vakantie geconfronteerd werd met het indrukwekkende verleden van dit land. De magistrale bouwwerken, de musea die zoveel geschiedenis herbergen, de schilderijen en de wandkleden, de boeken en niet te vergeten het unieke landschap riep bij mij een sfeer op die me niet meer losliet en die ik graag in romanvorm wilde weergeven. Uiteindelijk heb ik voor de periode van de honderdjarige oorlog gekozen omdat er in dat tijdvak zo ontzettend veel gebeurd is; het land en de mensen die er leefden verkeerden konstant in een strijd om het dagelijks bestaan. De vele oorlogen die het land teisterden brachten het tot aan de rand van de afgrond en de mensen, de gewone boeren, de handwerkslieden en dergelijke, hebben onnoemelijk veel geleden, maar keer op keer begonnen zij aan de opbouw van een nieuw leven, keer op keer wisten zij er - weliswaar ten koste van gigantische offers - weer boven op te komen.

Ze leerden van het verleden, leerden opkomen voor hun eigen rechten tegen de verdrukking in van de heersende machten van adel en geestelijkheid, die niet nalieten het volk voor hun eigen, meestal lukratieve karretje te spannen. Zo is het in feite altijd geweest en zo is het nu nog, al kun je hier en daar hoopvolle veranderingen konstateren.

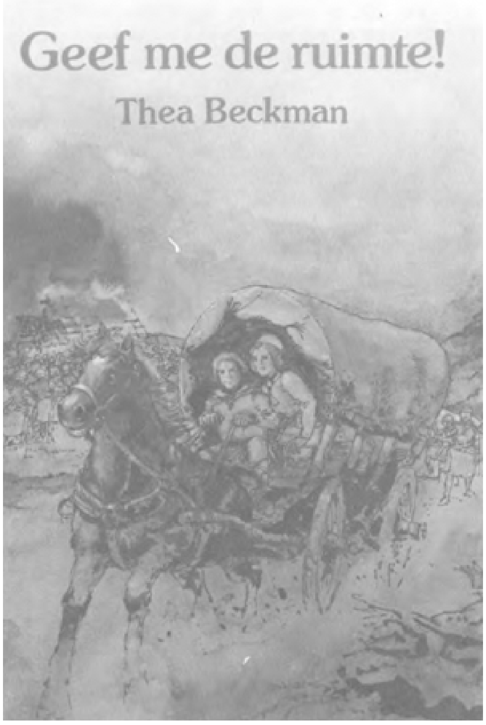
Dat maatschappelijk proces, die veranderingen in de toenmalige samenleving, dàt interesseert me, en dàt is ook het eigenlijke onderwerp van de romancyclus. Toen ik dan ook terugkwam van vakantie zat ik boordevol indrukken, teveel om allemaal te verwerken. Daarna, toen dat een klein beetje verwerkt was, ben ik op zoek gegaan naar materiaal waardoor ik meer kennis en inzicht kon krijgen over die periode. Een jaar lang ben ik er mee bezig geweest. Boeken gelezen, aantekeningen gemaakt, schetsen van hoofdpersonen gemaakt en dat alles resulteerde na verloop van tijd in een paar voorstudies.'

Het gebeurt niet vaak dat voor het schrijven van een jeugdboek zoveel studiewerk wordt verricht, en de nauwgezetheid waarmee Beckman een jaar lang systematisch alles wat er te vinden was, tot dikke buitenlandse boeken toe, heeft doorgewerkt, dwingt zeker respect af. Dat ze iemand is die zich terdege documenteert voor zij aan een boek begint heeft zij al eerder laten zien. Zowel voor *Kruistocht in spijkerbroek* als voor *Mijn Vader woont in Brazilië* maakte zij studies respectievelijk van de kinderkruistochten en het probleem van het onvolledige gezin in onze maatschappij.

Thea Beckman: 'Over de kinderkruistochten was het erg moeilijk materiaal te vinden en ik ben er dan ook lang mee bezig geweest. Er is niet zoveel over en je moet zoeken om bruikbare en betrouwbare gegevens te vinden. Ook dat heeft een jaar in beslag genomen, voordat ik uiteindelijk met het boek kon beginnen. Ik had toen ik er aan begon wel veel historische gegevens maar waar ik al snel bij het schrijven mee zat was de relatie met de werkelijkheid van nu, waarvan ik vond dat die in het boek gelegd moest worden. Daarvoor heb ik toen die tijdmachine bedacht waarmee Dolf, de hoofdpersoon, weggeschoten kon worden naar het verleden. Wat mij namelijk interesseerde was het beschrijven van de kinderkruistocht door de ogen van een jongen met het bewustzijn van deze tijd. Zelf vind ik dat redelijk geslaagd, hoewel ik moet toegeven dat de truc van die tijdmachine nu wat geforceerd overkomt. Maar ik voelde me toen nog niet in staat de direkte relatie met het nu weg te laten. Nu is dat anders en heb ik zoiets niet meer nodig.

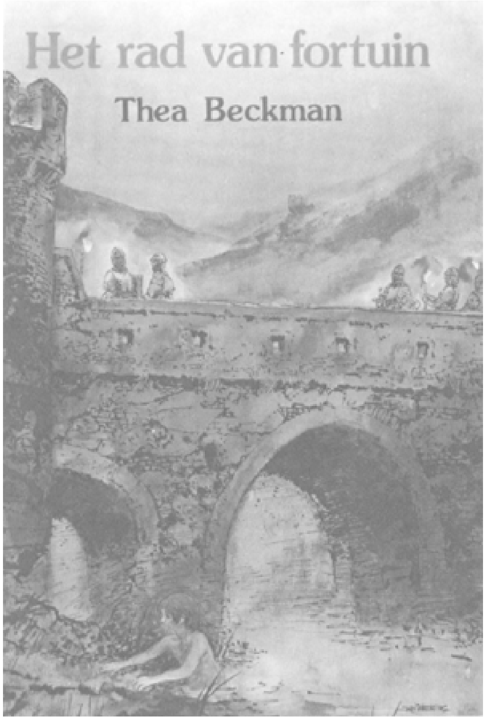
Het idee voor *Mijn vader woont in Brazilië* kreeg ik doordat ik in mijn direkte omgeving kennis maakte met een onvolledig gezin. De wijze waarop dat gezin door veel mensen werd bekeken, heeft toen voor mij de doorslag gegeven om erover te schrijven. Het feit dat er geen vader in een gezin is, is nog steeds een argument om met wantrouwen vanuit vastgeroeste burgerlijke vooroordelen naar zo'n gezin te kijken. Het wordt als niet volwaardig beschouwd, het past niet in het beeld dat de meeste mensen hebben van een gezin en op velerlei gebied is dat voor de betrokkenen,

en zeker voor de kinderen, merkbaar. Ze krijgen het stempel opgedrukt dat ze iets missen en niet kunnen voldoen aan de hen opgelegde normen.



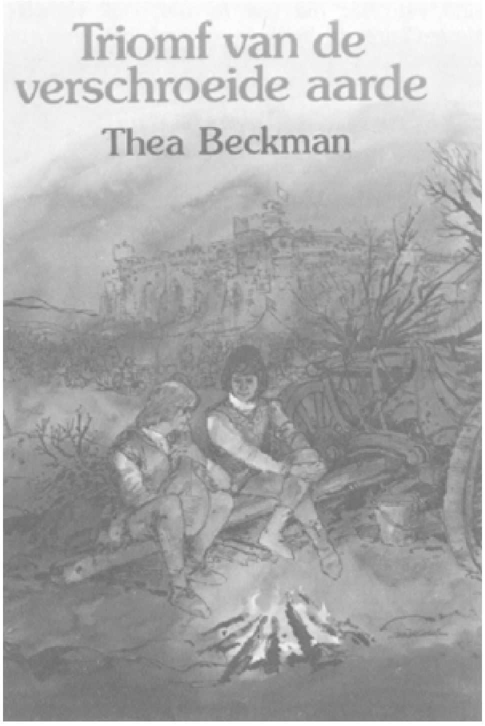
Ik heb me voor dat boek verdiept in de wijze waarop betrokken instanties zich met zulk soort onvolledige gezinnen bezig houden. Kinderbescherming, voogdijraden, noem maar op. Daarin is me duidelijk geworden dat ook vanuit deze zogenaamde hulpverleningsinstanties meestal gedacht wordt in termen van een volwaardig gezin, waarin in ieder geval een man aanwezig moet zijn. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de dikke rapporten die ik heb doorgeworsteld meestal door mannen zijn geschreven. Daarin is en blijft de vrouw toch de kwetsbare opvoedster die eigenlijk als steun en toeverlaat een man naast zich nodig heeft om het allemaal te regelen. Daar heb ik me toen flink kwaad over gemaakt en vanuit die achtergrond is *Mijn vader woont in Brazilië* geschreven.'

Terug naar de historische trilogie. Hoe is het werken daaraan precies gegaan?

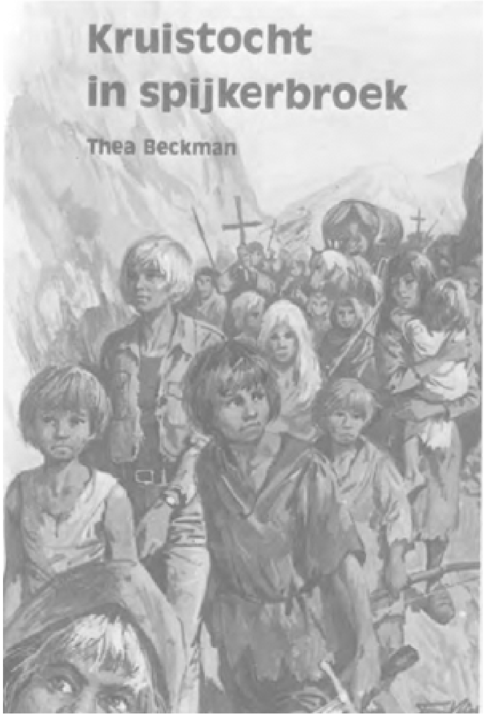


‘Als ik begin dan heb ik de historische gegevens die ik uit de studie heb gehaald wel in mijn hoofd en tekent zich vaag de grote lijn van de eerste hoofdstukken af. Veel verder kom ik op dat moment niet en dat is eigenlijk maar goed ook, want anders zou het teveel een invuloefening worden, teveel maakwerk’, en daar ben ik als de dood voor. Dat doodt de creativiteit en laat de verbeelding niet de kans om op onverwachte invallen door te gaan. De eerste hoofdstukken zijn het moeilijkst, en ik heb ze dan ook verschillende keren herschreven. Nadien gaat het meestal veel soepeler, wat niet wil zeggen vanzelf, maar door het schrijven ontwikkelt zich het verhaal langs een logische lijn en vallen de ideeën voor de invulling daarvan meestal wel op de juiste plaats. Er moet altijd plaats zijn voor onverwachte dingen die je invallen. Een voorbeeld daarvan is de beschrijving van *Bertrand Du Guesclin*. Voor een zeer groot gedeelte is die romanfiguur gebaseerd op het geschrift van Matthis Du Cuvelier (Le Trouvère): *La vie de Bertrand Du Guesclin*. Dat is in mijn ogen een belangrijk dichtwerk uit die tijd en het geeft werkelijk prachtige beschrijvingen van de gebeurtenissen tijdens de honderdjarige oorlog. Maar door wetenschappers wordt het niet helemaal betrouwbaar geacht. Toch kan ik me na herhaalde lezing niet aan de indruk onttrekken dat wat *Du Cuvelier* beschrijft wáár moet zijn geweest. Hoe kan iemand anders zó schrijven? Eerst zag ik *Du Guesclin* als romanfiguur helemaal niet zo zitten; hij was mij teveel een oorlogszuchtige krijgsheld en daar heb ik een hekel aan. Maar ik werd op hem opmerkzaam gemaakt door een boek van een Franse professor over de slag

bij Poitiers. *Du Guesclin* wordt in dat in 1937 verschenen boek bijna minachtend behandeld. Er wordt bijvoorbeeld over hem gezegd dat hij juist niet won door geweld, door krijgsverrichtingen, maar vooral door onderhandelingen. Ja, toen ik dàt las, was mijn interesse gewekt en wilde ik meer van hem weten.'



Zo'n uitspraak van Thea Beekman is tekenend: wat haar belangstelling heeft, en de trilogie getuigt daarvan op vele plaatsen, is niet in de eerste plaats de geschiedenis van het wapengekletter, dat - indachtig onze geschiedenisboekjes op de scholen, toch nog altijd aan de jeugd wordt geleerd - maar het leven en lijden van de gewone mensen, de boeren, de soldaten, de poorters, troubadours en edelen. Natuurlijk kan zij in haar boeken niet om de krijgsgeschiedenis heen, dat zijn nu eenmaal feiten, maar haar aandacht gaat toch vooral uit naar de mensen die er het slachtoffer van zijn. En dat zijn niet de hoge vertegenwoordigers van de adel en de geestelijkheid die door corruptie, politieke manipulatie en economische onderdrukking proberen de geschiedenis in hun voordeel te laten verlopen. Een voorbeeld hiervan is een passage uit haar laatste boek *Het rad van fortuin*, waar ze, overeenkomstig de meestal verzwegen feiten het volgende schrijft:



> Paus Urbanus is een vredelievend mens, maar bovenal gierig. Hij voelt er niets voor een deel van zijn onnoemelijke rijkdom weg te geven aan een troep plunderaars. Dus verzint hij er iets anders op. Hij beveelt een gedwongen collectie onder de burgerij. Tweehonderdduizend francs komen op die wijze binnen enkele dagen bijeen, afgedwongen door de pauselijke lijfwacht. Het zijn daarbij vooral de niet-zo rijke inwoners van Avignon die zich afvragen wat het verschil is geplunderd te worden door de compagnieën of door de kerk... Achtduizend bandieten vergeving schenken voor begane zonden kost echter niets en Urbanus stuurt een legertje priesters naar het kamp van Du Guesclin om het boeventuig de biecht af te nemen en absolutie te verlenen. Huiverend doen de priesters hun werk. Met onzetting horen zij de biechten aan - ze wisten niet eens dat er zoveel zonden bestonden! - en daarna delen ze kwistig de hosties uit. De banvloek die al zovele jaren op de compagnieën rust, wordt diezelfde week bij pauselijke decreet opgeheven. (pag. 123)

Haar sympathie gaat in alle boeken uit naar de gewone mensen, de naamlozen die werken op het land en door de oorlog hun have en goed kwijtraken; naar de stedelingen, die het hoofd nauwelijks boven water kunnen houden en

vaak het slachtoffer zijn van een belegering die honger en ellende brengt; de soldaten en huurlingen die ten einde raad vechten om in leven te kunnen blijven; de roversbenden die plunderend rondtrekken en zich vergrijpen aan iedereen die geld en eten heeft. Ze beschrijft ze als mensen die nooit de kans hebben gekregen een volwaardig menselijk bestaan te leven, die nooit hebben kunnen leren en die nooit hebben mogen denken omdat er voor hen gedacht werd.

Thea Beekman: ‘Je ziet dat eigenlijk de gehele geschiedenis lang: hoe de gewone mensen geknecht en uitgebuit worden. Maar daarover vind je weinig in de officiële geschiedenisboeken en ook niet in die voor kinderen. Daar is het overwegend pracht en praal, belangrijke mannen die uitvindingen doen, oorlogen voeren en verdragen sluiten, wetten maken en bepalingen vaststellen. Ik ben nu bezig met een studie over de zeventiende eeuw in Nederland voor een nieuw boek. Daarbij ben ik gestoten op de waterlinie, die destijds is aangelegd om de Fransen tegen te houden. Het is bekend, en je vindt dat in vele boeken terug, dat het doorbreken van de dijken door de boeren werd gesaboteerd. Je komt echter alleen maar te weten *dat* er door hen werd tegengewerkt, niet *waarom*. Maar zij vochten toen voor hun land, dat wil zeggen voor het brood waarmee ze zichzelf en hun gezinnen in leven moesten houden. En dat was al erg schamel. Die waterlinie was toch vooral bedoeld om de hoge heren in het noorden te beschermen: zij hadden geld en macht die in de naam van God en het vaderland beschermd moesten worden; zij hadden dan ook wat te verliezen. Kijk, daarover lees je niets. Je moet het zo zien: ik ga in mijn historische romans uit van de feiten, daar kun je gewoon niet omheen; maar over de interpretatie van die feiten valt te twisten. Ik geef er mï\:jn interpretatie aan, en dat heeft niets met geschiedvervalsing te maken. Dat laatste dan voor diegenen die denken dat ik de geschiedenis geweld aandoe. Want laten we eerlijk zijn: een waardevrije geschiedbeoefening is een fabeltje, die bestaat niet. Je wordt gedwongen tot een keuze.’

Wat opvalt in het drieluik is naast het bovenstaande de bijzonder krachtige karaktertekening van *Marie-Claire*. Ze is een vrouw, die als een van de weinigen van haar tijd, uitkomt voor haar eigen wil, haar eigen beslissingen neemt; van niemand, en zeker niet van de hoge heren afhankelijk wil zijn en haar eigen stempel drukt op de geschiedenis zoals die door Beekman wordt beschreven. Ze is geen historische figuur maar Thea Beekman heeft haar een knappe tekening gegeven waardoor ze volkomen past in het tijdsbeeld in de Middeleeuwen. Tegelijkertijd vertelt de figuur van *Marie-Claire* op impliciete wijze veel over de onderdrukte positie van de vrouw, ook nu. Aan het eind van *Het rad van fortuin*, vlak voordat *Marie-Claire* de beslissing neemt het leven in hogere kringen vaarwel te zeggen en terug te keren naar de gewone mensen heeft ze een gesprek met *Therèse* ‘... een boerenkind dat een beetje heeft leren lezen en schrijven... ze is nog zo naief, met al haar vijftien jaren zo kinderlijk.’ (pag. 313)

Deze *Therèse* lijkt in alles op *Marie-Claire*, maar dan twintig jaar geleden, en zij is het die - ondanks de vermeende naïviteit die Marie-Claire haar in eerste instantie toedicht - zich bewust geworden is van de positie van de vrouw, van haar leven dat moeilijker zal zijn dan dat van *Marie-Claire*. Maar *Therèse* heeft de wilskracht en het doorzettingsvermogen van de gewone mensen, van de gewone vrouw die weet

dat ze het niet gemakkelijk zal krijgen, maar die zich weet te verzetten en haar eigen wil weet door te zetten.

> Niemand ziet hen voor vol aan, ze zijn afhankelijk en worden dom gehouden. Hoe hun leven zal worden hangt af van de man aan wie zij worden uitgehuwelijkt. Therèse is tegen dat aloude patroon in opstand gekomen. Uit zichzelf of omdat ze gehoord heeft over Marie-Claires jeugdzonden? Maar voor Therèse zal geen dichter klaar staan om haar op te vangen, haar bij de hand te nemen en haar gelukkig te maken. (pag. 314)

Thea Beekman: 'In de officiële historie komt de vrouw er niet aan te pas; ze wordt weggedrukt in de coulissen van het tijdsdecor dat beheerst wordt door mannen: veldheren, koningen, pausen, geleerden. De gewone vrouwen - maar ook mannen -.die dag in dag uit gezwoegd hebben op het land, in de werkplaatsen, thuis, wie weet met hoeveel kinderen, die komen er niet aan te pas. Ze maken deel uit van de zwijgende historie van dat deel van ons verleden waar niet over werd geschreven. Maar zelfs de vrouwen die door afkomst en opleiding wel de kans kregen zich te ontwikkelen, die een rol van betekenis hebben gespeeld, zelfs die worden doodgezwegen. Ze hebben zich niet ingelaten met het wapengekletter of het politieke gekonkel aan de hoven, maar zich bekwaamd in een bepaalde tak van wetenschap of kunst. Zoals bijvoorbeeld *Christine de Pisant*, een jongere tijdgenote van *Marie-Claire* en een van de eerste vrouwen die het openlijk voor haar onderdrukte seksegenoten opnam. Ze is de biografe geweest van *Charles V* en een voorvechtster van een stuk vrouwenemancipatie dat men nu vrijwel vergeten is. Zo is ook *Thiphaine*, in de boeken de vrouw van *Du Guesclin*, ondanks het feit dat in die tijd de universiteit voor vrouwen gesloten was, een knappe geleerde geweest die pas op latere leeftijd in het huwelijk trad, iets wat in die tijd

uitzonderlijk genoemd mag worden. En als je om je heen kijkt, dan is de positie van de vrouw in feite niet wezenlijk veranderd. Daarom is een van de meest hoopvolle ontwikkelingen van de laatste jaren de krachtige vrouwenbeweging die nog altijd aan het groeien is.'

Thea Beekman schrijft al sinds 1947 en ze heeft van alles geschreven. De eerste tijd journalistiek werk, daarna hoorspelen en toneelstukken, weer later kinderverhalen en romans.

'Er was een tijd' zegt ze, 'dat ik nog een belangrijke figuur in de Nederlandse letterkunde wilde worden. Maar och, daar kom je gauw van terug. Ik heb eerst een tijdje geprobeerd om aansluiting te vinden bij de moderne literatuur, maar al gauw kwam ik erachter dat me dat helemaal niet lag. Mijn sterke kant ligt in het schrijven voor de jeugd en dat vind ik plezierig om te doen. In het begin lukte het niet zo goed maar later ging dat veel beter en het doet me goed dat er zoveel respons is van jeugdigen. Dat moedigt me aan door te gaan hoe moeilijk ik het toch telkens weer vind om aan een nieuw projekt te beginnen.'

Thea Beekman werd in 1923 in Rotterdam geboren en groeide op tijdens de crisis en de oorlog en een makkelijk leventje heeft ze in die tijd zeker niet gehad.

'Kijk, als meisje was dat toen niet erg eenvoudig. Nu nog niet hoor, maar er is toch wel iets veranderd. Het was vanzelfsprekend dat ik thuis zou meehelpen in de huishouding. Van studeren kon gewoon niets komen, dat was toen nu eenmaal zo. Toch heb ik dat altijd graag gewild, maar door de omstandigheden kwam het er niet van. Net zoals het schrijven: dat heb ik van jongs af aan gedaan, maar pas later heb ik de mogelijkheid gekregen om dat te ontwikkelen. Dertig jaar was ik niet meer naar school geweest voordat ik een aantal jaren geleden de avondschool ging volgen. Dat kon toen omdat de kinderen wat ouder werden en ik tijd kreeg voor mezelf. Ik wilde graag psychologie gaan studeren. En dat doe ik nu al weer drie jaar in Utrecht. Alles bij elkaar heb ik met het huishouden, mijn studie en het schrijven een volle dagtaak. Het is stug doorwerken ook als je een boek, omdat je het er niet mee eens bent, voor een tweede of een derde keer opnieuw begint omdat je er niet tevreden mee bent.'

In haar werkkamer in Bunnik staat een stereoinstallatie en als ik vraag of ze veel naar muziek luistert zegt ze:

'Veel en graag, dat is heel belangrijk voor mij. Ik schrijf elk boek met een bepaalde soort muziek. Voordat ik begin te schrijven zoek ik eerst de muziek uit, en dan pas kan ik echt beginnen. Ik kan zo'n uitgekozen plaat eindeloos draaien. Zo heb ik bijvoorbeeld *Kruistocht in spijkerbroek* met *Brahms* op de achtergrond geschreven. Op een of andere manier sprak die muziek me erg aan, bracht de juiste sfeer die ik in het boek wilde hebben en wanneer dat een beetje lukt dan gaat het schrijven een stuk gemakkelijker. Zo heeft *Verdi* gediend als muziek voor *Geef me de ruimte* en *Mijn vader woont in Brazilië* heb ik geschreven met *Beethoven*, muziek die een beetje het opstandige van dat boek aangeeft.'

Ze laat me aan het eind van het gesprek de verschillende vertalingen zien die van haar boeken zijn gemaakt. *Kruistocht in spijkerbroek* is onlangs in het Engels vertaald. Dat heeft vrij lang geduurd.

Thea Beekman: 'Dat is ook wel een beetje te begrijpen: het is een dikke pil en toch wel een heel waagstuk voor een uitgever. Sinds dat boek zit ik trouwens zo'n

beetje in de historische hoek: ik word nu vooral gezien als iemand die dikke historische boeken schrijft. Dat is natuurlijk wel enigszins te begrijpen, maar ik heb ook ander werk geschreven en dat wordt toch wel erg snel vergeten. Maar ik geef toe: het schrijven van een historisch jeugdboek trekt me erg aan, ook al weet ik dat er veel voorstudie voor nodig is. Dat boek over de zeventiende eeuw zal ook wel weer een flinke omvang hebben. Daar kan ik gewoon niks aan doen. Ik vertel graag en dan wil ik me zo min mogelijk beperkt weten. Ik heb nou eenmaal graag de ruimte.'

Boeken van thea beckman:

- **De ongelooflijke avonturen van Tim en Holderdebolder** (Ploegsma 1957)
- **Bertus en het wonderkrijtje** (Kris Kras 1964)
- **Mickey en de vreemde rovers** (Kris Kras 1966)
- **Met Korilu de griemel rond** (Lemniscaat 1970 - Zilveren Griffel 1971)
- **Mickey en de Piebeldewiebels** (Lemniscaat 1972)
- **Heremijntijd... wat een lastpost** (Unieboek 1973)
- **Kruistocht in spijkerbroek** (Lemniscaat 1973 Gouden Griffel 1974)
- **Mijn vader woont in Brazilië** (Lemniscaat 1975)
- **Geef me de ruimte** (Lemniscaat 1976)
- **Triomf van de verschroeide aarde** (Lemniscaat 1977)
- **Het rad van fortuin** (Lemniscaat 1978)

De boeken van Thea Beekman werden in vele talen vertaald, waaronder Engels, Duits, Spaans en Hongaars.

Drie debuten
Dolf Verroen

Ina Boudier-Bakker maakte geen literatuur. Haar struktuur was een stuk simpeler, oppervlakkiger of minder authentiek dan van bijvoorbeeld Couperus en haar succes had zij vermoedelijk in de eerste plaats te danken aan het evokatieve van haar talent. Zij was een ‘geboren schrijfster’ en je hoeft maar één alinea van haar te lezen om dat te weten: zij schreef namelijk een proza waarvan de eigen stijl en de persoonlijke toon in iedere regel te herkennen is. Iemand, die eens wilde aantonen dat haar boeken eigenlijk slecht geschreven waren, heeft de eerste bladzijden van *De klop op de deur* geanalyseerd. Hij toonde aan dat er talloze stijlfouten en vervelende, overesthetische, opzettelijke stijlwendingen in zaten en hij herschreef de bladzijde zoals het volgens de taalkundige regels zou moeten. Toen bleek niet alleen alle leven, maar ook al het persoonlijke, het *wezenlijke*, van de auteur er uit verdwenen. Wat overbleef was een dode struktuur, het begin van een verhaal waaraan alle levendigheid en (vooral) de noodzaak om het te vertellen ontbrak.

Om die herkenbaarheid, dat persoonlijke, gaat het volgens mij in de allereerste plaats en het is het eerste waar ik naar zoek in het werk van een debutant.

Lily van der Velde, die dit jaar bij van Holkema en Warendorf debuteerde met het kinderboek *Pap, je komt toch zondag?* is in zekere zin nog zoekende. Zij schreef dit verhaal over echtscheiding in een korte, soms bijna telegramstijl, die wel past bij het onderwerp - verlatenheid, heen en weer geslingerd worden tussen alle grote-mensen-ellende - maar het lijkt me toch nog een beetje de verschuilingsstijl van iemand, die zich nog niet helemaal los heeft durven te schrijven, iemand die nog niet helemaal zichzelf durft te zijn. *Pap, je komt toch zondag?* is dus een boek waaruit je, wat de auteur betreft, nog weinig toekomstvoorspellingen kunt maken, maar het is wel een goed boek. Niet alleen de sfeer waarin het verhaal zich afspeelt is goed beschreven, maar ook de handelingen: hoe de nog jonge ouders van Marco met zijn en hun eigen leven omspringen. Hoe de vriendjes van de moeder op hem reageren en - vooral - het vriendinnetje van vader: een jong meisje nog dat een standje van haar ouders krijgt als ze het 's avonds met Marco's vader te laat heeft gemaakt. Dat vind ik een vondst. Hierdoor komt zo'n hele affaire dichter bij het kind te staan, wordt het hem veel duidelijker. Goed getypeerd is ook de wijze waarop de grootouders zich alweer op de nieuwe situatie, de nieuwe schoondochter, gaan richten. Geen prettig maar wel een waarheidsgetrouw beeld van de manier waarop ouderen met kinderen in dergelijke situaties omgaan. Ik zou me kunnen voorstellen dat het boek daarom ook bij veel volwassenen weerstand oproept. Maar alles bij elkaar lijkt het mij een goed debuut, dat de moeite waard is. Minder geslaagd, namelijk niet nodig, vind ik de wijze waarop Marco ontdekt dat zijn vader en zijn vriendinnetje getrouwd zijn: door een trouwportret in de etalage van een fotowinkel. Daar was mijns inziens geen literaire noodzaak (meer) voor. Het verhaal is gebouwd in de struktuur van Marco's goudvissen, die in het begin van het boek in het oude huis zijn achtergebleven, het hele verhaal door worden vergeten en op het eind van het verhaal dood zijn.

Een zelfde struktuur ligt ten grondslag aan het debuut van Frits Enk *Dat zie je toch zó!*, een jeugdroman over homosexualiteit. In het begin wordt in een homocafé nogal emotioneel gekeuveld (meer is het niet) over een jongen die op het eind van het boek

van de tiende verdieping blijkt te zijn gesprongen en die (natuurlijk) de gemiste kans is. Daartussen ligt een flashback van alles wat de hoofdpersoon, Frank, in zijn homosexueel bestaan overkomen is. Het boek is technisch heel goed geschreven en daardoor zeker boeiend om te lezen. Maar een eigen toon, een eigen belevingswereld ontbreekt er aan. Het komt niet boven het onderwerp uit. Het verhaal wijkt bovendien nauwelijks af van het soort verhalen dat vroeger in bijvoorbeeld het tijdschrift Dialoog werd

gepubliceerd: afwijzende burgermansvader, toegevende karakterloze moeder, samenwonen, vriendje dat wegloopt en dan nog de zelfmoord. Hoe dikwijls zullen we met Anna Blaman nog moeten zeggen dat iemand niet van het dak springt omdat hij hetero of homosexueel is? Wat ik overigens in dit boek erg interessant vind en dat op onbelemmerde wijze komt bovendrijven is het probleem waarom mensen die het ouderlijk huis ontwassen zijn op precies dezelfde fantasieloze (en liefdeloze) manier willen gaan huishoudentje spelen en elkaar het leven onleefbaar maken. Het spijt me dat ik niet enthousiaster over dit boek kan zijn, te meer daar Frits Enk er duidelijk hard op gewerkt heeft. Maar ik denk dat men, om een goed boek te schrijven, meer van zichzelf moet kunnen prijsgeven dan zijn sexuele geaardheid.

De derde debutant is Brigitte Hermans en ik denk dat zij de enige van deze drie is die een echt, uitgesproken talent heeft. Misschien een natuurtalent, want volgens Leopold, die ook het boek van Frits Enk heeft uitgegeven, werd de schrijfster in 1963 geboren en schreef zij dit verhaal toen ze dertien was. *De weeskinderen van oma Betto* is het verhaal van een oude vrouw die adoptiekinderen in huis heeft. Brigitte Hermans heeft niet alleen een eigen toon en een eigen visie op mensen, waardoor zij niet alleen het verschil in karakter maar ook het verschil in wezen van haar verschillende figuren weet aan te geven. Bovendien heeft zij een allure, werkelijk onvoorstelbaar, waardoor zij alle bijzaken op drastische wijze weet weg te laten. Zij schrijft trefzeker en subtiel tegelijk. Ongelooflijk is de wijze waarop zij gevoelens weet te doorzien, niet alleen bij kinderen, ook bij volwassenen. Er zal zeker aan dit boek geschaafd zijn, maar het is duidelijk een eigen schepping. Daardoor is niet het onderwerp het belangrijkst, maar de manier van benadering. Wanneer Brigitte Hermans deze authenticiteit weet vast te houden, zou zij wel eens een belangrijke schrijfster kunnen worden. Ik kan me niet anders voorstellen of kinderen zullen haar eersteling in één ruk uitlezen.

Lily van der Velde: *Pap, je komt toch zondag?*
Uitg. van Holkema en Warendorf. 107 blz. f 16,50.
Frits Enk: *Dat zie je toch zó!*
Leopold. 149 blz. f 15,90.
Brigitte Hermans: *De weeskinderen van oma Betto*.
Leopold. 90 blz. f 13,90.

Omslag en illustraties: The Tjong Khing.

Duitse kroniek
Andre Matthijsse

Misverstanden zijn sneller ïn de wereld dan er uit geholpen, daarom onderstreep ik hier nog maar eens de mening dat Hans W. Bakx niet alleen een ideale vertaler voor het werk van de Oostenrijkse schrijver *Thomas Bernhard* is, maar bovendien een criticus die het juiste gevoel voor dit werk heeft. Dat kan ook niet anders, want het een hangt natuurlijk heel nauw met het andere samen.

Der Atem, het derde autobiografische boek van Bernhard las ik niet zonder verbazing. Omdat het zo anders van schriftuur was dan de vorige boeken. Nu is, althans volgens mij, Thomas Bernhard geen schrijver die iets van het toeval of andere omstandigheden laat afhangen; daar is hij te bezeten nauwgezet voor. Dus zoek je naar een verklaring. Je interpreteert. Dat heeft ook Hans W. Bakx gedaan. En hoewel interpreteren een volstrekt individuele bezigheid is, in rijen van drie naast elkaar mogelijk zonder dat de onderlinge verschillen het object onrecht doen, de interpretatie van Bakx komt mij zo ongerechtvaardigd voor, dat ik daar iets over kwijt moet.

Maar eerst het boek. De reeks autobiografische boeken werd begonnen met *Die Ursache* (1975), een boek dat werd beheerst door een bezeten schriftuur, en dat een afrekening betekende met Bernhards schooljaren in Salzburg. Het volgende boek, *Der Keller* (1976), was, ook chronologisch in autobiografische betekenis, een onmiddellijk vervolg op *Die Ursache*. Het boek begon met een even explosieve taalkracht: het nemen van de aan de school tegengestelde richting, waarmee Thomas Bernhard aan het voor hem dodelijke onderwijs ontsnapte. Het dit jaar verschenen derde deel gaat een heel klein stapje verder: Bernhard beschrijft in dit boek de periode van slechts enkele maanden in 1949, maanden die worden bepaald door ziekte en dood. Het boek begint met het vertrek van de grootvader naar het ziekenhuis, enkele dagen later volgt Thomas. De grootvader overlijdt in het ziekenhuis, Thomas loopt tijdens zijn genezing van een natte pleuritus tuberculose op. Het boek eindigt op het moment waarop hij zich opmaakt om naar het sanatorium af te reizen. Ondertussen heeft ook nog zijn moeder een operatie achter de rug. Wat haar betreft zijn de artsen weinig hoopvol; zij zal in 1950 sterven, maar zover gaat het boek niet.

Hans W. Bakx heeft minder waardering voor dit boek dan de voorafgaande delen. Dat kan natuurlijk, en om een mening gaat het hier niet. Interessanter zijn de argumenten die Bakx aanvoert. Hij schrijft (in Vrij Nederland) dat Bernhard *Der Keller* heeft geschreven, omdat *Die Ursache* zo'n succes werd, en dat *Der Atem* maar weer moest worden geschreven omdat ook *Der Keller* weer zo'n succes werd (‘opnieuw zette Bernhard zich achter zijn schrijftafel’). En Bakx komt tot deze stelling omdat Bernhard zelf in een interview na het verschijnen van *Die Ursache* heeft opgemerkt, dat hij dacht dat het essentiële met dit boek wel gezegd was, en Bakx vervolgens bij *Der Atem* moet constateren dat het mechanisme, dat de vorige delen nog in beweging hield, niet meer pakt (‘De “toon” is er nog wel, maar het mechanisme pakt niet meer, er wordt niets in beweging gezet. Het aantal potloodstreepjes in de kantlijn, waar mijn exemplaren van de romans mee vol staan, is in *Der Atem* maar minimaal’).

Thomas Bernhard is kortom, waar het de autobiografische reeks betreft, op dood spoor.

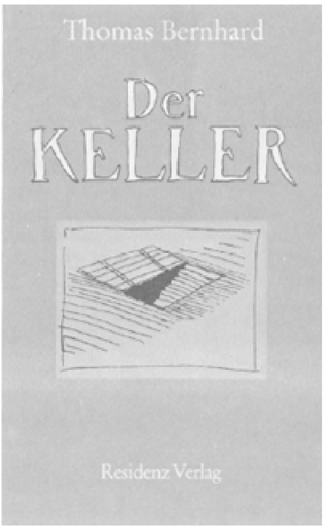
Daar geloof ik niets van. Ik hoop dan ook vurig dat Bernhard nog één deel zal schrijven. Wat Bernhard immers in deze reeks doet, is het zich, op een heel eigenzinnige manier, rekenschap geven van de gebeurtenissen die hebben bijgedragen tot zijn schrijverschap. In het eerste deel inderdaad het meest dynamisch. Maar daarin was nog niet alles gezegd. In de volgende delen zijn andere facetten onderzocht, in het derde deel met name de fenomenen ziekte en dood, die in de romans van Thomas Bernhard zo belangrijk zijn. Dat gebeurt inderdaad op

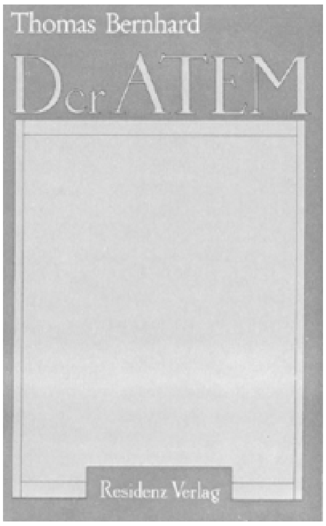
een manier die je weinig streepjes in de kantlijn doet zetten. Maar niet omdat het mechanisme niet meer pakt, maar omdat de gebeurtenissen dat voorschrijven. De beweging komt in *Der Atem* tot stilstand, omdat het moment nadert waarop een andere beweging zal worden ingezet.

Thematisch wellicht het belangrijkst in *Der Atem* zijn de passages waarin Bernhard beklemtoont dat nu, na de dood van zijn grootvader, ‘een tweede bestaan, een nieuw leven’ begint, dat die dood zelfs een bevrijding is omdat Thomas ‘definitief alleen en op mijzelf aangewezen’ is. Deze ‘beslissing’, die voor Bernhards verdere leven bepalend is geweest, zindert boven het nuchter beschrevene. De betekenis van *Der Atem* ligt naar mijn gevoel daarom juist in hetgene dat Bernhard *niet* heeft beschreven, maar dat achter het beschrevene ligt: de gestokte adem, bij het ontdekken van een eigen, zelfgeregeld bestaan. Dit maakt *Der Atem* als boek misschien minder ‘dynamisch’, als onderdeel van de autobiografische reeks toch tot een beslissend moment.

Daarom dat ik ook op dat vierde deel hoop. Wanneer Thomas Bernhard namelijk in 1950 uit het sanatorium komt en teruggaat naar Salzburg, is één van de eerste dingen die hij doet het bezoeken van het graf van zijn grootvader. Vervolgens publiceert hij in het Salzburger Volksblatt een beschouwing over dat bezoek: *Vor eines Dichters Grab*.

Deze tekst is (formeel) het begin van Bernhards bestaan als schrijver. Met dat moment is de voorgeschiedenis, waaraan Bernhard nu drie boeken heeft gewijd, afgesloten. Die nu nog ontbrekende periode dient beslist beschreven te worden.


Thomas Bernhard
Der
KELLER
Residenz Verlag


Thomas Bernhard
Der ATEM
Residenz Verlag

Engelse kroniek
James Brockway

Gisteravond om acht uur, toen heel Nederland naar het nieuws zat te kijken, het jongste boek van Ian McEwan, *The Cement Garden*, opengeslagen. Gisteravond, om half twaalf het boek dicht gedaan. Uit. Vanochtend, om vijf uur, wakker geworden uit een nachtmerrie. Nachtmerrie uit enkele subtiele details van de roman opgebouwd. Maar zelfs zonder deze reaktie was de kracht van dit schrijven al overduidelijk.

Het merkwaardigste van deze eerste roman van McEwan was - tenminste wat mij betreft - te ontdekken, dat de auteur precies die roman geschreven had, die ik van hem zou hebben verwacht. Niet alleen zijn vele facetten en details van de korte verhalen in zijn eerste twee boeken, *First Love, Last Rites* (1975) en *In Between the Sheets* (1977) in zijn nieuwe boek terug te vinden, maar bij het hanteren van de romanvorm heeft McEwan dezelfde volledige beheersing van stof en taal weten te behouden, die van het begin af in zijn korte verhalen zo evident was. Zijn roman is er een van maar 40.000 woorden, maar het is wel een ware roman geworden en geen uitgerekt kort verhaal.

McEwan is meerdere malen, ook in het recente verleden, genoemd als een van de heel weinige nieuwe auteurs met werkelijk groot talent die in Engeland tijdens de jaren zeventig bekendheid hebben gekregen. Hoewel hij slechts dertig jaar oud is, aarzel ik zelf, hem een ‘young talent’ te noemen, want zijn onversierde, ijzersterke proza is van een zelfverzekerdheid, een eenvoud en een gezag, die eerder aan volwassen schrijverschap doen denken. En dit, niettegenstaande het feit, dat hij heel dikwijls over kinderen en jeugdervaringen schrijft, en over de ontdekking van de sexualiteit, zoals ook hier, in deze heel macabere maar ook heel aangrijpende roman.

McEwan is, zover men hem categoriseren kan, een *misérabiliste*, die schrijft over trieste en zelfs ellendige situaties onder eenvoudige mensen. Bij voorbeeld, over een gefrustreerde, achterlijke jongen, die een klein meisje tot sexuele handelingen wil verleiden, wat tot haar dood leidt. Over een gescheiden man, die door zijn jonge dochter wordt gefascineerd, maar deze heeft een vrouwelijke dwerg tot haar vriendin gemaakt. Over een man die een étalagepop als bedpartner kiest.

In *The Cement Garden* had het gegeven nauwelijks triester of gruwelijker kunnen zijn. Een eenvoudig gezin, waarvan de vader in een hartverlamming dood blijft, voordat hij zijn plan kan voltooien, om de hele tuin, voor en achter hun miserabele woning, onder een laag cement te doen verdwijnen. De moeder raakt ziek en sterft in haar bed. Hierna ‘begraven’ de kinderen doodkalm het lijk in een kist in de kelder, onder een laag overgebleven cement. Ze doen dit omdat ze vrezen, dat ze anders uit elkaar zullen moeten en in inrichtingen terecht zullen komen.

Deel I, het sterkst geschreven deel, brengt ons tot het voltooien van hun daad. In Deel II zien wij de consekwenties hiervan, consekwenties die pas in de allerlaatste regels van de roman tot ontdekking door de politie leiden.

Dit tweede deel confronteert de auteur met zijn moeilijkste taak. Want hoe zouden nu vier kinderen, de oudste een meisje van zestien, de jongste nog een kleine jongen, zich in zo'n situatie gedragen? En hoe moet men schrijven, om deze weinig waarschijnlijke en heel groteske toestand voor de geschrokken lezer aanvaardbaar te maken?

McEwan weet wel het antwoord op deze vragen. Hoewel er in het begin van Deel II een paar hachelijke ogenblikken zijn, lukt het hem, alles aanvaardbaar te maken en de spanning in het verhaal te behouden. Dit bereikt hij vooral door een heel koele, griezelig kalme, realistische en zelfs 'matter of fact' manier van schrijven toe te passen. McEwan verroert geen spier van zijn gezicht. Hij blijft 'deadpan'.

Deze manier, McEwan's zeer eigen manier, zou je kunnen zeggen, is al direkt in zijn eerste zin zichtbaar, hoorbaar en voelbaar. Die zin luidt als volgt: 'I did not kill my father, but I sometimes feit I had helped him on the way.'

Hier is het niet slechts de eenvoud en koele brutaliteit van de eerste zes woorden, die het effekt sorteren, maar ook het ijzingwekkend hanteren van het nonchalante alledaagse idioom ‘helped him on his way’, dat haast speels aandoet. Zo'n zin toont meesterschap in het selecteren van woorden. Het is een magistraal begin, waarop de rest volslagen logisch volgt, en volgen moet.

Het portretteren van de figuren in het boek, veelal door de taal die ze hanteren, is uitmuntend geslaagd, en dan vooral het tekenen van het portret van de verteller, de veertien jaar oude zoon, die voelt, dat hij gedeeltelijk verantwoordelijk voor zijn vaders dood was.

Deze zoon is een ziekelijke, aarzelende jongen, die bezig is zijn eigen sexualiteit te ontdekken, hevig aan het masturberen is, zich steeds weer in een privéwereld terugtrekt en opsluit, die vervelend en plagerig kan doen, die weigert zich te wassen, die weigert, liefde of genegenheid voor anderen te tonen, en wiens gezicht met puisten bedekt is. McEwan kan hem niet afstotelijk genoeg maken... maar het is ook met de bedoeling, om te laten zien, zonder sentimentaliteit, dat deze jongen ook een mens is en niet alleen maar een monster.

Het verhaal speelt zich af tijdens een zomer van moordende hitte en droogte tegen een desolate achtergrond, waardoor de psychische ontreddering weerspiegeld en onderstreept wordt. Door gemeentelijke saneringswerken staat het huis waarin het gezin woont vrijwel alleen en geïsoleerd in een stervende volksbuurt, waar de kinderen uit de omgeving de verlaten naoorlogse noodwoningen zelf afbreken of in brand steken. De claustrofobie van deze enscenering wordt door de hitte, de stank (want de kinderen verwaarlozen het huis) en door hun fundamentele domheid verhoogd.

Bezwaren? Kritiek? Soms lijkt het alsof akelige details zijn ingelast alleen om het schokkend effekt, dus à la Wolkers. (Het halen van snot uit de neus en het uitsmeren op meubels, het opstapelen van allerlei soorten afval en vuil in de keuken en zelfs onder de bedden. Het doden, of liever onhandig levend begraven, van een kikker in de tuin... maar hoe komt een kikker in deze woestijn van uitgedroogde aarde en cement terecht? Kikkers leven naast water.)

Zo'n verhaal had de lezer moeten deprimeren, maar het boek is zo knap geschreven, dat ik, toen ik het uit had, een vreemd soort verrukking voelde. Bij het naar bed gaan merkte ik, dat ik aan Edgar Allan Poe dacht. Er zit niets dichterlijks in het werk van McEwan, en Poe's romantische, onrealistische stijl ligt ver van de zijne verwijderd. Maar in het werk en de geest van beide auteurs ligt iets demonisch, iets duivels, verborgen. Ook komen er in beide oeuvres dezelfde elementen voor, zoals b.v. een perverse sexualiteit, incest, ziekte, bederf en dood.

Ik moest ook aan Iris Murdoch denken en aan een uitdrukking, die zij eens tijdens een gesprek met mij bezigde, nl. ‘the trickery of art’, welke uitdrukking zij in haar jongste roman, *The Sea, The Sea*, tot ‘the trickery and magie of art’ heeft uitgebreid.

Het is moeilijk, een manier van romans schrijven en een prozastijl te bedenken, die meer van die van McEwan verschillen dan de hare, als men tenminste enkele experimentalisten buiten beschouwing laat. Indien er lezers van *Bzzlletin* zijn, die ook *De Nieuwe Linie* lezen, zullen dezen al weten, dat ik in mei van dit jaar met McEwan een gesprek had, toen ik in Londen was. Hierbij hadden wij het onder andere over stijl en McEwan, de heldere stilist, uitte toen wat kritiek op de soms gecompliceerde zinsbouw van Murdoch. Niettemin denk ik, dat het in deze wonderbaarlijke roman, *The Cement Garden*, aan zï\:jn ‘trickery and magie’ te danken

is, dat ik mij na het lezen van zo'n triest en afschuwelijk verhaal gelukkig voelde. Zijn stof is weerzinwekkend, maar uit deze stof heeft hij een magnifiek boek weten te maken.

Hoe anders is de jongste roman van Murdoch, waarover ik het verleden maand had. Toen was ik slechts tot bladzijde 54 gekomen, maar ik had toen al vermoedens, dat de betrekkelijke kalmte, die in deze pagina's heerste, spoedig tot een eind zou komen. Ik had hierin ook gelijk.

Deze roman is de langste die Murdoch tot nu toe geschreven heeft. Al in 1961, in haar overbekende essay ‘Against Dryness’, dat in het maandblad *Encounter* werd afgedrukt, heeft zij tegen de mooi afgeronde roman gepleit, de roman, d.w.z., als voorwerp, dat je als het ware als een sieraad in de hand zou kunnen nemen. Het leven, waarover de roman tenslotte gaat, vraagt om een andere, lossere vorm, zelfs een die naar het amorfe streeft. Het leven lijkt op de zee.

In de nieuwe roman legt Murdoch het zelfbedrog bloot van Charles Arrowby, een vermaard toneelspeler en -regisseur. Charles is een verslagen egoïst maar wil voor zijn leven dat op puur egoïsme is gebaseerd boete doen. Nu hij zestig geworden is, neemt hij zijn intrek in een akelig, spookachtig huis, dat aan een eenzame, rotsachtige kust in Noord-Engeland staat. Charles wil mediteren. Wat hem allemaal aardig *niet* lukt.

De ene acteur of actrice na de andere komt hem uit Londen opzoeken en plagen. En dit niet alleen: Charles ontdekt ook, dat een vrouw, die in het dorp woont, zijn verloren jeugdvriendin van weleer is, en hoewel zij oud, dik, lelijk èn getrouwd is, wil hij, en zal hij, haar tot de zijne maken. Zij wordt zelfs in zijn huis door hem gevangen gehouden.

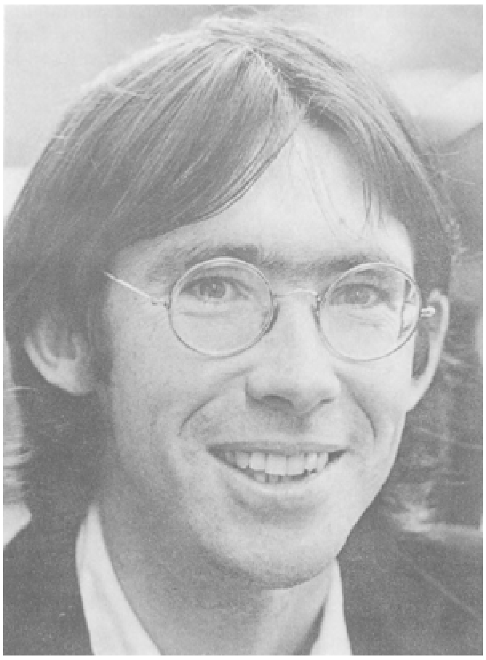
Dit gegeven is even onwaarschijnlijk als dat van McEwan, maar Murdoch maakt er wat van, op haar eigen manier dan. Zij stopt haar boek vol toespelingen op bekende legenden en sprookjes in de wereldliteratuur, in het bijzonder de legende van Perseus en Andromeda en het zeemonster. Er komt zelfs een zeemonster in het verhaal voor... sterk symbolisch bedoeld vanzelfsprekend en vermoedelijk ook een hallucinatie van Charles. Murdoch heb ik nooit om haar intriges gelezen, maar om haar analyses van menselijk gedrag, dat, volgens haar, zelden met onze morele overtuigingen overeenkomt. Ik heb ook van de importeur Van Ditmar een exemplaar ontvangen van een selectie uit Emma Tennant's bekende 'literary newspaper', *Bananas*, waarover ik het dikwijls in deze Kroniek heb gehad. Deze softcover uitgave is zeer mooi door Quartet Books uitgevoerd. Hierin kan men o.a. een essay van de hand van Martin Seymour-Smith, boekkritikus van de Financial Times, aantreffen, over de Britse *avant-garde* op literair terrein, onder de titel *A Climate of Warm Indifference*. Hierin levert Seymour-Smith wat felle kritiek, o.a. op het werk van Murdoch (not art, but merely modish entertainment).

Seymour-Smith ondermijnt zijn argument echter, door Murdoch's werk 'baroque' te noemen, als ware de barokke kunst *per definitie* slecht. Dit is een misvatting, die op grote onwetendheid berust. De barokke kunst heeft een geweldige bijdrage aan de kuituur geleverd en is niet zomaar, uit eigen vooroordeel en gebrek aan kennis, weg te cijferen, al doet men dit vaak, vooral in Nederland.

McEwan's schrijven is bij uitstek Calvinistisch. In oorsprong, essentie en vorm. Maar dat hoeft nog niet te betekenen - niet voor mij tenminste, die het Calvinisme als een zeer schadelijke invloed op de mens en zijn geluk zie - dat McEwan's werk af te wijzen is. Men moet kunstenaars op hun eigen grond tegemoet treden en kijken wat zij daar al niet presteren. Ik zie het niet slechts als aanmatigend maar ook als absurd, hun werk bij voorbaat af te keuren, alleen al omdat ze gekozen hebben, op een gebied te werken, dat men zelf niet zou kiezen.

Van Ditmar heeft mij ook een zeer rijk geillustreerd nieuw boek over Jane Austen gestuurd. Het is geschreven en samengesteld door Brian Wilks. Dit boek kwam bij mij aan tezamen met een zeer bescheiden maar nogal sympathieke uitgave die dezelfde titel draagt als het boek van Wilks en die door Guus Luijters geschreven en samengesteld is.

Deze twee uitgaven aan onze beroemde Jane gewijd, verschillen evenveel van elkaar als de recente romans van Murdoch en McEwan Beide boeken hebben hun bestaansrecht. Ik hoop daarom in de volgende Kroniek er op terug te komen.



Ian McEwan / foto: Lon van Keulen

IAN McEWAN - THE CEMENT GARDEN Jonathan Cape, London. 138 blz. f 18,30.
IRIS MURDOCH - THE SEA, THE SEA Chatto & Windus, London. 502 blz. f 30,50. Importeur: Nilsson & Lamm.
EMMA TENNANT (Ed.) - BANANAS Quartet, London. 221 blz. f 17,25. Importeur: Van Ditmar.
BRIAN WILKS - JANE AUSTEN Hamlyn, London. 144 blz. £4,50.
GUUS LUIJTERS - JANE AUSTEN Isis 7 / Horus 1977. 63 blz. f 6,90.

Franse kroniek
Pierre H. Dubois

Een nieuwe benadering van de Franse literatuur

'Histoire Littéraire de la France'

Literatuurgeschiedenissen hebben over het algemeen een weinig benijdenswaardig lot: in tegenstelling tot wat toch de bedoeling moet zijn, slagen de meeste er alleen maar in de lezers (dat zijn doorgaans in hoofdzaak studenten en leerlingen van het middelbaar onderwijs) van het lezen af te brengen in plaats van daar naartoe. Het bedroevende is dat veel van die literatuurgeschiedenissen ook geen beter lot verdienen.

Desondanks kan ook een literatuurgeschiedenis boeiend zijn. Maar dat kan alleen als de schrijvers ervan weten wat literatuur is, dat wil zeggen (want ze zijn er natuurlijk van overtuigd dát zij dat weten!) waaróm mensen schrijven, en daardoor in staat zijn de literatuur niet te behandelen als een op zichzelf staand iets maar als een menselijke uiting, geïntegreerd in het geheel van de menselijke geschiedenis.

Ik sprak van 'de schrijvers', in het meervoud. Het is langzamerhand voor iedereen wel duidelijk dat een literatuurgeschiedenis, door één individu geschreven, tot de onmogelijkheden is gaan behoren. De noodzakelijke veelzijdigheid van kennis en een blik die uit tal van ver uiteenlopende niettemin met elkaar verband houdende gezichtshoeken het onderwerp kan benaderen, is niet aan één man beschoren. Een dergelijk werk moet een collectieve arbeid zijn, en dat ook daaraan problemen en moeilijkheden, zelfs bezwaren, blijven kleven spreekt vanzelf, maar die zijn stellig aanzienlijk geringer dan de bezwaren tegen een éénmans-productie.

Een uitstekend voorbeeld van wat ik hier bedoel biedt de op dit ogenblik in Frankrijk verschijnende *Histoire littéraire de la France*, een standaardwerk in twaalf grote, prachtig uitgegeven delen (de laatste twee worden binnenkort verwacht). Het werk wordt uitgegeven door de Editions Sociales in Parijs, een marxistische uitgeverij, en is dan ook ontstaan uit een wens van het Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes om een literatuurgeschiedenis te krijgen die zou beantwoorden aan de desiderata van de moderne tijd.

En nu is het merkwaardige dat de discussies van schrijvers, historici, economen en universitaren van andere betrokken disciplines, tot de overtuiging voerden dat deze literatuurgeschiedenis niet 'marxistisch' zou moeten zijn. In de eerste plaats stelde men vast dat er nog niet genoeg bekend is van de condities van het dagelijks leven in vroeger tijd, zeker niet van de middeleeuwen tot en met de zeventiende eeuw, om zich te kunnen wagen aan verklaringen die de literatuur kunnen situeren in het klimaat waarin de schrijvers leefden. En in de tweede plaats overwoog men dat veel specialisten in zake bepaalde schrijvers en deskundigen op verscheidene deelgebieden, die hun medewerking aan een dergelijke onderneming zou kunnen en willen geven, niet noodzakelijk marxistische uitgangspunten voor hun benadering hebben. Niet alleen zou het onmogelijk (en niet loyaal) zijn geweest hen te forceren in een marxistische structuur, het zou, gegeven hun deskundigheid, ook de dialectiek van de confrontatie onvruchtbaar hebben gemaakt. De leiders van de onderneming, de enkele jaren geleden overleden Pierre Abraham en prof. Roland Desné, hebben voorzien dat deze vorm van collectieve samenwerking niet een optelsom van

meningen tot gevolg zou behoeven te hebben, maar eerder een soort van vermenigvuldiging. En dat is, mede dank zij de coördinerende werkzaamheid van specialisten per deel, ook wel de indruk die een lezer krijgt die dit standaardwerk ter hand neemt.

De titel op zich is reeds een programma: geen 'Histoire de la littérature française', zoals doorgaans, maar een 'Histoire littéraire de la France'. Dat betekent: niet een geïsoleerde geschiedenis van de Franse letterkunde, maar een geschiedenis van de literatuur als onderdeel van de Franse geschiedenis. Binnen dat raam worden de schrijvers behandeld door de meest competente deskundigen, die vaak allerminst marxistisch zijn, zoals bijvoorbeeld Henri

Guillemin, specialist van Lemartine en zijn tijd, of Roland Mortier, kenner van de achttiende eeuw (die, overigens voor de eerste maal in een Franse literatuurgeschiedenis, uitvoerig en zorgvuldig aandacht besteedt aan Belle de Zuylen / Madame de Charrière!)

Het cultuurbeeld, de 'conditie' van het schrijverschap, wordt in deze ongemeen boeiende delen belicht vanuit fundamentele hoeken die elders achterwege blijven. Zo wordt er in het deel over de zestiende eeuw uitvoerig ingegaan op allerlei aspecten van humanisme en renaissance in verband bijvoorbeeld met de verspreiding van ideeën, op de behoedzame wegen die het groeiend ongeloof ging, op de evolutie van politieke en juridische denkbeelden in hun literaire expressie. Bij de achttiende eeuw wordt aandacht besteed aan zaken als censuur, vrijmetselaarsloges, pedagogische systemen als die van de Jezuïeten, aan klandestiene manuscripten, aan de werking van de Encyclopédie, kortom aan heel het ideologisch net dat zich over Frankrijk uitspreidde in de vorm van al of niet anonieme, subversieve, geheime en openbare publikaties.

De ontwikkeling van de wetenschap, van de pers, van het feuilleton, van het boek als marktproduct, het ontstaan van de kritiek, het volkse romantisme, de contacten tussen literatuur en andere kunsten, krijgen een bijzonder accent in de eerste helft van de negentiende eeuw, terwijl de ontwikkeling van de populaire roman, het kinderboek, de rol van het melodrama, het chanson, de uitgeverij, de relatie tussen krant en schrijver, het realisme met zijn achtergronden, enz. in de tweede helft van die eeuw een extra-licht werpen op de schrijvers en hun werk.

Film, radio, televisie, de rol van de goedkope edities, het stripverhaal: het maakt allemaal in het raam van deze opvatting van geschiedschrijving deel uit van een optiek die de literatuur in een veel ruimere, maar ook veel reëlere context plaatst, dan waarin ze gewoonlijk wordt gesteld. Het behoeft niet gezegd, dat er in die geest ook veel meer zorg is besteed aan illustratie-materiaal. Ook in dit opzicht is het aantal afbeeldingen en de aard en presentatie van de literaire iconografie zonder voorgaande.

Ik moet zeggen, bij wijze van conclusie, dat ik nooit eerder een Franse (maar ook geen andere) literatuurgeschiedenis onder ogen kreeg die zich zo gefascineerd laat lezen en bekijken. Dat niet alleen: ik ken er ook geen waarvan de oorspronkelijkheid zo groot is en tegelijkertijd gepaard gaat met zoveel verantwoorde, deskundige en prikkelende informatie.

Ofschoon er in Frankrijk op dit gebied wel wat bestaat en er juist de laatste jaren opmerkelijke werken worden gepubliceerd (ik denk bijvoorbeeld aan de 16-delige serie 'Littérature Française' onder leiding van Claude Pichois bij Arthaud), is dit ongetwijfeld het meest inspirerende, verrassende en 'nieuwe'.

Omgangspoezie in tien lessen. Les 3.
Geo Staad

Een welverzorgd doosje bonbons maakt een sterkere indruk (en laat zich ook beter hanteren) dan een puntzak vol stukken chocola.

De ontvanger zal niet mopperen over de nauwkeurige afwerking van de bonbons, de smaakverscheidenheid, de uitgekiende samenvoeging, de doordachte verpakking.

Weliswaar kan de puntzakleverancier zich beroepen op spontaneïteit en oprechtheid, maar zijn geschenk is en blijft onooglijk.

Als we even aannemen dat beide weldoeners de versnaperingen zelf hebben gemaakt, dan heeft de eerste een goede stijl van geven, de ander hoogstens een goede inborst.

'Maar daar gaat het toch maar om?'

Geen sprake van. Wie een tafel koopt, een bioscoop bezoekt, een vliegreis maakt - die vraagt niet naar de inborst van de meubelmaker, operateur of bestuurder; hij lacht niet toegeeflijk als een poot ontbreekt, de film op en neer danst, het toestel neerstort.

Omgangspoëzie moet deugdelijk zijn, en ook puntig en sierlijk, wil ze bevredigen. Er zijn versvormen die dit mogelijk maken.

Metrum, regellengte (het aantal versvoeten in de regels) en rijmschema bepalen de structuur.

De mooiste eenvoudige versvormen zijn:

(oosters) kwatrijn		(4 regels)
	kwintijn	(5 regels)
	ollekebolleke	(8 regels)
	sonnet	(14 regels)
rederijkersballade		(28 regels)

De ervaring heeft geleerd dat deze, met uitzondering van het ollekebolleke, heel goed klinken in 5-voetige jamben, dus *kort-lang kort-lang kort-lang kort-lang kort-lang*, eventueel met een extra *kort* voor vrouwelijk rijm (zie voorbeeld in Les 1). Voor kwatrijn, sonnet en ballade is dat regelformaat zelfs zo traditioneel, dat het als verplicht geldt.

Natuurlijk mag u met inachtneming van de rijmschema's best een afwijkend formaat toepassen, 3-voetige anapesten (*kort-kort-lang*) of iets anders - klakkeloosheid is uit den boze. Maar daar hoort dan een speciale benaming bij, en het is de vraag of dat beter klinkt.

De 4-voetige trochee - *lang-kort lang-kort lang-kort lang-kort*, zie Les 2 - doet in ieder geval primitief en drammerig aan.

Drammerig is ook de limerick die, evenals de clerihew, alleen bij uitzonderlijke geestigheid door de beugel kan.

Mooi en niet al te eenvoudig is het schakelrijm, terwijl het acrotichon rustig moeilijk mag heten, maar bij welslagen ook veel te bieden heeft.

Alle opgesomde versvormen zullen hierna worden behandeld.

Rondeel, triolet e.a. blijven achterwege, want die hebben we voor omgangspoëzie niet nodig. Wie ambitieus genoeg is voor zulk vakwerk, kan *Dartelen met Versvormen*, voorheen *Ons Knutselhoekje* raadplegen; het is trouwens ook voor de beginneling wel leerzaam. Hij zal er echter goed aan doen, zich eerst te bekwamen in de vijf structuren van het rijtje hierboven. Die zijn elementair.

Smaakvolle afwisseling van mannelijke (*heerkeer*) en vrouwelijke (*meisje-wijsje*) rijm, of ook onzijdig (*dingetje-ringetje*), verhoogt de muzikaliteit. Ook de klank van de eindwoorden moet redelijk variëren: is het laatste woord van een regel *schrik*, laat dan de volgende niet eindigen op *klip, driftig, paniek, schreeuw, krak* en dergelijke te overeenkomstige geluiden. Tenzij, let wel, u een effect nastreeft. Serierijm bijvoorbeeld (*Marleen-sereen-fenomeen-been-pleistoceen* enz.) kan leuk zijn.

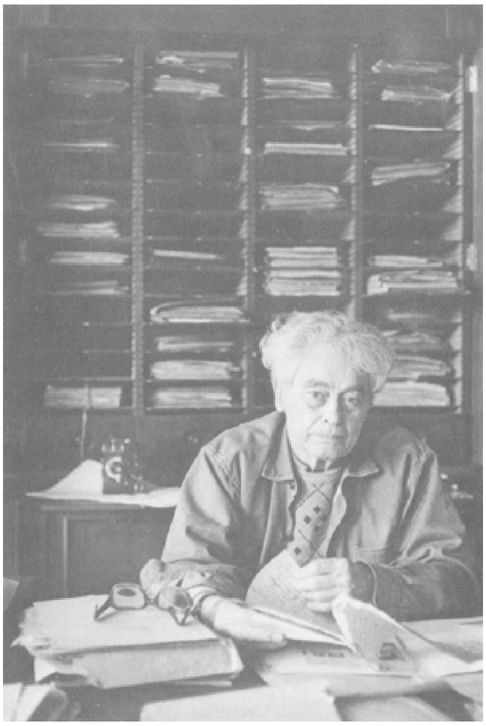
Een gebouw, hoe stijlvol ook, mag niet verzakken of omvallen. Houd u aan de vorm, met name rijm en metrum, en vergrijp u niet aan taal en logica.

Dichterlijke vrijheid is gewoonlijk dichterlijk onvermogen. Als iemand schrijft *Geen kind viel schreiend in de goten* om te rijmen op *besloten*, verstaat hij zijn vak niet. Tenzij het voor een smartlap bestemd is; maar dit voorbeeld komt uit een poëziebundel.

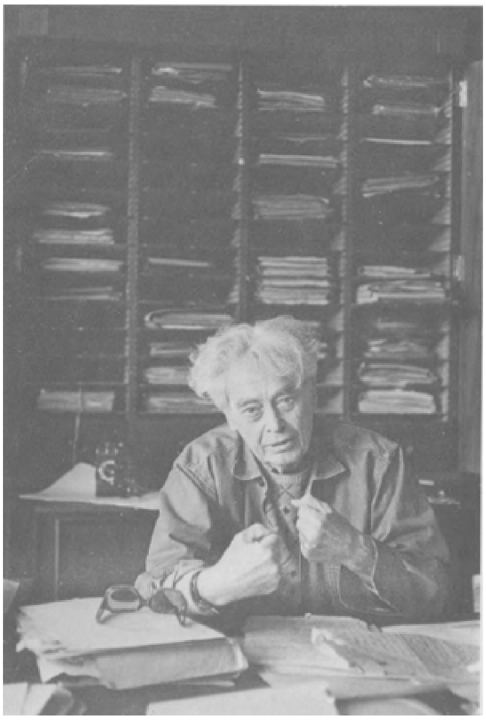
Zulke wanprestaties bewijzen *niet* dat Nederlands een minder literaire taal is dan zeg maar Frans. Het is alleen ongemakkelijk voor crétins en luie donders.

Johan van der Keuken fotografeert Joris Ivens op 17-8-1978
In opdracht van het Filmmuseum tgv. Ivens' 80 verjaardag

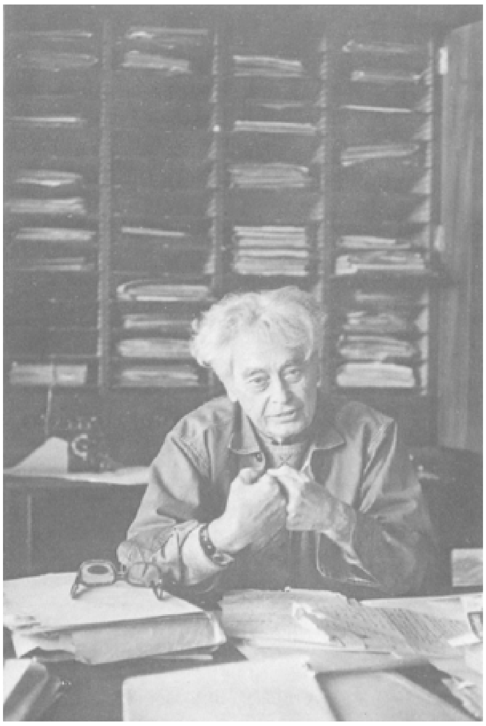
Achter hem de monumentale kast waarin het Joris Ivens archief is onder gebracht.



1

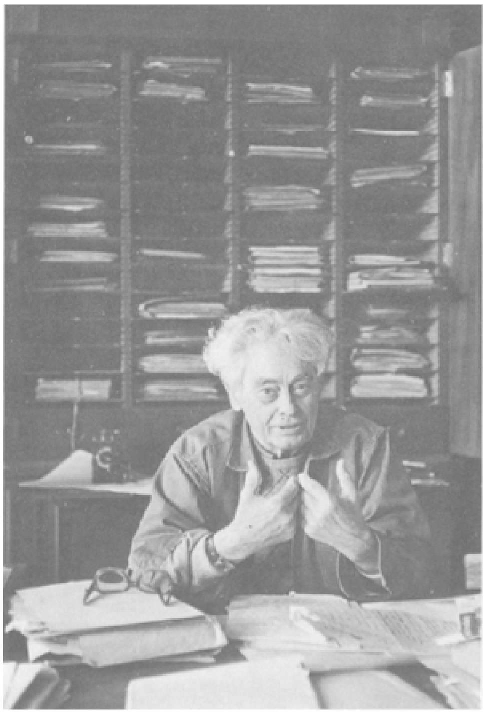


2



3

4


5

6

80 jaar Joris Ivens 80 jaar
Nico Breedero

Op 18 november wordt de Nederlandse cineast Joris Ivens 80 jaar. Op deze mededeling kan men ongelovig reageren, wordt hij al 80, niet te geloven! Hij is toch de filmer, die zo betrokken was bij Vietnam en die vrij recent films maakte over China? Maar ook zullen velen nu pas ontdekken, dat hij Nederlander is.

Deze reactie betekent niet, dat Joris Ivens een laatbloeier is, die nooit in Nederland gewerkt heeft. Hij stond eigenlijk al aan de wieg van de 'filmkunst'. Want hoewel film als medium ouder is, begon de ontwikkeling naar film als tiende muze, pas in de twintiger jaren van deze eeuw. In haar beginjaren was de film namelijk vooral in commerciële zin uitgebuit. Men verfilmde populair, probleemloos theater. In Frankrijk en Duitsland ontwikkelde zich na de Eerste Wereldoorlog een belangrijke avant garde stroming, die ook zijn invloed op de cinema zou doen gelden. Hierbij speelden mensen als René Clair, Françoise Dulac, Hans Richter en Walther Ruttmann een rol. Ook Rusland was van belang voor de ontwikkeling van de film, als zelfstandig beeldend medium. Maar hier werd de ontwikkeling meer gericht op een moderne vormentaal, die een boodschap aan grote aantallen kan overbrengen, de boodschap van de revolutie.

Zowel de West- als de Oosteuropese avant garde benadrukten de *filmische* mogelijkheden; d.w.z. men verfilmde niet langer een stuk theater, maar men maakte gebruik van de mogelijkheden in het vlak als bij een schilderij, en men gebruikte de factor tijd, die film met muziek gemeen heeft. De losse beeldende elementen werden gemonteerd zoals de musicus componeert. Vooral de Russen Eisenstein en Poudowkin ontwikkelden geheel nieuwe mogelijkheden.

In eerste instantie kreeg het Nederlandse publiek weinig van deze vernieuwingen te zien. De Nederlandse Bioscoopbond, die een monopoliepositie bekleedde, bracht slechts die films uit, waarvan het financiële succes van te voren vaststond. En het is begrijpelijk dat men niet veel vertrouwen stelde in een succes in bredere kring van b.v. de abstracte films van Richter of Ruttmann. Naast deze 'censuur' van de Bioscoopbond, kende men in Nederland eerst een plaatselijke censuur en later een landelijke filmkeuring, die moest waken over de goede zeden, maar ook vooral over de maatschappelijke orde. Films die over de Russiche revolutie handelden, werden vanuit deze keuringscommissie argwanend bekeken. En voorzover ze nog voor vertoning in aanmerking kwamen, was dit vaak in zwaar verminkte vorm.

MANIFEST FILMLIGA AMSTERDAM

Il se crée à cette heure dans toutes les capitales du monde un mouvement qui se propose d'arracher aux mutilations les oeuvres dignes d'un meilleur sort (Film Manifest Brussel 1927)

De Nibelungen, The Big Parade, Potemkin, De Moeder, Ménilmontant, Variété . . . . . .

HET GAAT OM DE FILM

Eens op de honderd keer zien wij: de film. Voor de rest zien wij: bioscoop. De kudde, het commercieele regime, Amerika, Kitsch.
In dit stadium zijn film en bioscoop elkaars natuurlijke vijanden.
Ons geloof in de zuivere, autonome film, de film als kunst en als teekomst, is nutteloos, als wij niet zelf de zaak ter hand nemen.
Wij willen dat.
Wij willen zien wat er in de werkplaatsen der Fransche, Duitsche en Russische avant-garde geëxperimenteerd en bereikt is.
Voor de film willen wij naar ons vermogen werken, critisch, maar in beginsel opbouwend, instructief, onafhankelijk.
Wij richten daarom op de

FILMLIGA AMSTERDAM

met het doel om in besloten kring te vertoonen, wat men in bioscopen niet of bij vergissing te zien krijgt.
Wij hebben één voordeel: goede films zijn niet duur, want het groote publiek waardeert ze toch niet. In Parijs en Berlijn liggen de goede films renteloos.
Wij zullen ze koopen.
In het seizoen 1927-1928 zullen wij te Amsterdam geven

EEN 12-TAL MATINÉE'S OP ZATERDAGEN

waarop wij telkens, als première voor Nederland, zullen vertoonen één groote, nieuwe film, die op belangstelling van een werkelijk kunstzinnig publiek recht heeft. Naar het voorbeeld van de Studio des Ursulines te Parijs, die het pionierswerk verrichtte, dat thans in alle groote steden der wereld navolging begint te vinden, zullen wij op deze matinée's eveneens reprise's brengen van oude, goede, maar helaas te spoedig vergeten films: Asta Nielsen, Charlie Chaplin. En misschien: Querschnitt-tegenstellingen. Vooraanstaande technische adviseurs zullen ons bij het arrangeeren dezer middagen ter zijde staan.
Indien Gij mede gelooft in de film van morgen, indien Gij beu zijt van de bestaande programma's, geeft U dan als lid op. Wij vragen van U een jaarlijksche bijdrage van

ACHT GULDEN (PLUS 20%, STED. BEL.)

(eventueel in twee termijnen te voldoen), hetgeen neerkomt op 65 cents per middag: minder dus dan een normale matinee-prijs. Giften op ruimer schaal zullen deze taak aanmerkelijk verlichten.

Het Bestuur:

HENRIK SCHOLTE, Voorzitter
MENNO TER BRAAK, 1ste Secr.-Penningm., Den Texstraat 31 B
H. J. G. IVENS, 2e Secretaris
CHARLEY TOOROP
L. J. JORDAAN
CEES LASEUR
HANS VAN MEERTEN
JORIS IVENS, ED. PELSTER } Technische Adviseurs

Tegen deze censuur en tegen het beleid van de Bioscoopbond kwam in 1927 een groep kunstenaars en intellectuelen in verzet. Men wilde eigen programma's samenstellen. Hiertoe werd de Nederlandse Filmliga opgericht. Men zou kunnen zeggen een besloten filmclub. Bij de Initiatoren behoorden Menno ter Braak, Joris

Ivens en Charley Toorop.

Ivens stond in het geheel niet vreemd t.o.v. de film toen hij zich bij de Filmliga aansloot. Zijn vader had verschillende winkels voor fotografische artikelen en met de daar aanwezig apparatuur had hij op 13-jarige leeftijd reeds een film - *de Wigwam* - vervaardigd. Maar vooral ook door zijn fotochemische studie in Berlijn had hij de vereiste kennis, om bij de Filmliga als algemeen technisch leider op te treden.

Toch zou Ivens' scholing pas voltooid worden door de zeer aandachtige bestudering van de Liga programma's en wel vooral van de Russische films die de Liga vertoonde. Door deze grondige studie kwam hij er vanzelf toe om te gaan experimenteren met de camera. Eén van zijn eerste resultaten - *de Brug* (1928) - werd niet alleen een groot succes binnen de Ligakringen, maar ook in het buitenland ontving men deze film zeer gunstig. Vanaf dit moment verwaarloosde Ivens de zaak van zijn vader - hij had de leiding over één van de filialen - steeds meer, om zich toe te leggen op de cinematografie.

Goede kansen dienden zich aan toen Poudowkin, die in januari 1929 de Filmliga bezocht, hem uitnodigde voor een bezoek aan de Sowjet Unie. Ivens vertrok met zijn eerste films als ‘een zorgeloze vakantieganger’. Maar door geheel Rusland waren afspraken voor hem gemaakt om lezingen te houden en zijn films te vertonen. Hierdoor kwam hij in kontakt met de Russische arbeider. Hij werd uitgedaagd tot discussie en men hield hem voor welke richting hij met zijn filmen diende in te slaan. Zo verweet men hem b.v. bij *de Brug*, dat men de arbeiders die aan de brug hadden gewerkt niet te zien kreeg. Deze reis droeg veel bij tot Ivens' ideeën omtrent de *strijdbare camera*. Vanaf deze periode zal zijn filmen vooral gewijd zijn aan de sociale vraagstukken in de samenleving.

Bij een tweede bezoek aan Rusland, in 1932, kreeg hij daar zelfs de mogelijkheid, een film te maken, zoals die hem toen voor ogen stond, het werd *Komsomol* of *Lied der Helden*. Een documentaire over de bouw van een hoogoven te Magnitogorsk, in

de Oeral, door de arbeidende jeugd, waarbij de nadruk wordt gelegd op de verantwoordelijkheid die deze jeugd daarmee op zich neemt.

Als Ivens dan, na terugkomst, ook nog de mijnwerkersstaking in de Borinage filmt - 1933 - beginnen de kritieken in de pers te veranderen. Men onderscheidt bij Joris Ivens de artistieke en de politieke film.

De ideologie van deze laatste categorie roept in het Westen grote problemen op, maar men tracht deze vorm van film te veroordelen op zogenaamde objectief artistieke gronden.

Ivens zelf is het met deze, nog steeds voorkomende kritiek, absoluut niet eens. Hij bekijkt zijn werk vanuit drie aspecten:

- Het werk in relatie tot de geschiedenis;
- Het werk bekeken vanuit zijn politieke stellingname (marxistisch-leninistisch);
- Een vooral ook niet te vergeten, het werk vanuit zijn eigen artisticiteit.

Deze drie aspecten komen in al zijn werk in meerdere of mindere mate voor.

Het werk in relatie tot de geschiedenis

Ivens heeft zelf eens gezegd, de geschiedenis schreef mijn scenario's. Juist als linkse - tegenwoordig zegt hij liever revolutionaire - documentarist bezocht hij de plaatsen waar de strijd tussen het communisme en het fascisme, het communisme en het imperialisme werd gestreden. Vanuit zijn keuze - men kan ook zeggen: Gedwongen door zijn geweten - kwam hij in Spanje en filmde *De Spaanse Aarde* over de Spaanse burgeroorlog (1937). Hij kon niet anders dan bij de bevrijding van Indonesië, na de Tweede Wereldoorlog, de Indonesische zijde kiezen; dit resulteerde in *Indonesia Calling* (1946). En vanzelfsprekend steunde de nog altijd strijdbare Ivens de volkeren van Z.O. Azië in hun strijd tegen de Amerikanen, o.a. in de *Zeventiende Breedtegraad* (1967). Het

gevecht dat hij op het witte doek levert, beschouwt hij even belangrijk als gevechten op het slagveld of in een guerilla oorlog.

De politieke keuze

Uit het bovenstaande bleek reeds dat Ivens' politieke keuze hem een bepaalde zijde doet kiezen, maar dit betekent niet dat hij star vóór of tegen een bepaald land kiest. Hij maakte films in de V.S., in Z. Amerika, in Azië, in Oost- en West-Europa. Wel bepaalt zijn politieke keuze de onderwerpen die hij verfilmt. Hij staat altijd aan de kant van de onderdrukte, aan de kant van degene, waar naar zijn mening het recht zou behoren te liggen. Dat roept problemen op en niet alleen i.v.m. de productie in westerse landen. Menig Oosteuropees regiem kwam aan een ‘herwaardering’ van Ivens toe, na zijn openlijk uitgesproken voorkeur voor China, hetgeen hem niet in dank werd afgenomen. Ook levert de politieke keuze persoonlijk conflicten op, waar b.v. te gaan staan in het huidige conflict tussen China en Z. Vietnam?

De artiest

Als artiest meent Ivens veel te danken te hebben aan de Europese beeldtraditie. En inderdaad ziet men in zijn wijze van kijken naar het landschap, veel van b.v. Pieter Brueghel de Oude terug. Opvallend is ook de rol die de vier elementen water, aarde, vuur en lucht, in zijn werk spelen.

Maar naast de invloed uit de schilderkunst mogen we zeker het belang voor zijn werk van de Vroege Russische filmkunst niet vergeten. Van de Russen leerde hij vooral de plaats van de mens, b.v. de stellingname dat de natuur de mens moet dienen. Deze stellingname zou kunnen leiden tot een voorkeur voor de industrie, maar altijd keert Ivens terug tot de natuur, tot het poëtische. Misschien heeft dan ook Dowsjenko de meeste invloed op hem uitgeoefend, door zijn romantische visie. Poëzie komen we volop tegen bij Ivens en niet alleen in de cine-poèmes, zoals *Regen* (1929) of *La Seine a rencrontré Paris* (1957), maar ook in de politieke documentaires komt vaak de romanticus om de hoek kijken. Hij filmt de ontluikende relatie man-vrouw en het pasgeboren kind.

Vooral de wijze waarop Ivens kinderen filmt laat zien hoe romantisch deze revolutionair eigenlijk is.

De documentaire

Ivens heeft niet alleen maar invloed ondergaan, hij heeft zelf een wezenlijke bijdrage tot de filmgeschiedenis geleverd. De filmvorm die hij op geheel eigen wijze heeft ontwikkeld is de documentaire. Maar hij beoefende niet de documentaire met de camera als buitenstaander (de verborgen camera van Wertow), of met de camera als tegenstander (het journaal interview); de camera was voor hem een medespeler.

De eerste eis die Ivens zich stelt is, dat de situatie zo eerlijk mogelijk wordt weergegeven. Dit kan op meerdere manieren tot stand worden gebracht. Men kan b.v. een slechte, maar zeer authentieke opname gebruiken, dat kan overtuigen. Maar men kan ook een scène herspelen. In dit laatste geval moet de gebeurtenis weer door de personages beleefd worden, de 'speler' moet vergeten dat hij acteert. Om dit te kunnen beoordelen moet de cineast zich ook volkomen in de situatie inleven, hij moet Cubaan met de Cubanen en Chinees met de Chinezen zijn.

Speler en cineast moeten bondgenoten worden om een situatie zo waar mogelijk over te brengen. Dit vereist tevens dat de filmer leert zich te verplaatsen in de rol van b.v. de arbeider of de boer: de werkelijke deskundige van een situatie.

Een regisseur mag b.v. ook journaalfragmenten gebruiken, maar zegt Ivens, zó, dat de toeschouwer de logica begrijpt. Deze fragmenten moeten dan een bepaalde situatie verhelderen. Zelf zal hij op deze manier zo de strijd tegen het fascisme vergelijken met de strijd tegen het imperialisme. Juist aan de documentaire stelt Ivens de hoogste artistieke eisen. Hij gelooft o.a. dat *De Spaanse Aarde* meer succes had door de kwaliteit van beeld en tekst dan door het thema. Juist als artistieke film werd *De Spaanse Aarde* in vele theaters vertoond en had daardoor invloed op een groot publiek.

De Spaanse Aarde werd mogelijk gemaakt door het Amerikaanse genootschap *Contemporary Historians*. Deze instelling gaf Ivens in 1938 een tweede mogelijkheid om een stuk eigentijdse geschiedenis vast te leggen: de vrijheidsstrijd van China tegen Japan. Tijdens het opnemen van deze film, *the 400 Million*, begon hij een dagboek, dat samen met zijn gigantische archief de basis zou vormen voor zijn *Autobiografie van een filmer*. Dit boek zou in het Engels, Nederlands en Duits verschijnen.

Het verblijf in China zou niet slechts een voorbijgaande episode uit zijn leven vormen. Ivens raakt zo in de ban van dit land en dit volk, dat hij telkens terug zou keren naar wat hij wel zijn tweede vaderland noemt. In 1958 filmt hij *Before Spring* in China in samenwerking met een groep Chinese cineasten. Het werd een lyrische avondvullende documentaire in kleur, bestaande uit drie delen: winter, vroege lente en lentefeest. Hoe goed hij toen reeds de Chinese cultuur begreep, blijkt uit de kleuropbouw. De verschillende tinten groen in de lente zijn

aangepast aan de symbolische waarden die deze kleuren in China hebben. Meer bekend is zijn reeks Chinafilms *Hoe Yoekong de bergen verplaatste*, die in verschillende landen voor de televisie werd uitgezonden.

Joris Ivens naar China

> Joris Ivens is een oogenblik in Nederland geweest om vandaar weer via Amerika naar China te vertrekken, waar hij een film van den Japansch-Chineeschen oorlog, althans van de Japansch-Chineesche vriendelijkheden zal maken. Dit geschiedt in opdracht van de ‘Contemporary Historians’ een organisatie van schrijvers en andere intellectueelen to New-York, welke zich ten doel stelt groote gebeurtenissen uit de wereldgeschiedenis van onzen eigen tijd vast te leggen in documentaire films, die meer laten zien dan hetgeen in de wekelijksche journaals wordt vertoond. Deze organisatie gaf Ivens ook de opdracht tot het maken van zijn film ‘De Spaansche aarde’, die nog niet in roulatie is, maar al wel voor de pers werd vertoond en door de katholieke critici niet malsch is ontvangen. Men vraagt zich af, wat nu eigenlijk de werkelijke bedoelingen van deze zonderlinge organisatie van historie-minnende intellectueelen - er zijn ook filmsterren uit Hollywood bij - mogen zijn. Ivens' Spaansche film kiest duidelijk partij in het conflict op het Iberische schiereiland en natuurlijk voor de roode regeering. Dit is moeilijk te rijmen met het standpunt, dat historici behooren in te nemen, evenmin als het te rijmen is met de hier boven weergegeven verlangens van de ‘hedendaagsche historici’, dat er in de Spaansche film een verhaaltje door de documentaire beelden geweven is, zooals het ook weer zal gebeuren in de Chineesche film.
>
> De Amerikaansche historici wisten bovendien ook, dat zij de opdrachten voor deze films verstrekten aan een bolschewistischen propagandist, misschien een goedaardige en niet al te geraffineerde, maar dan toch een propagandist, die in dienst staat van de Moskouer propaganda.
> Jovis Ivens' positie wordt er sedert hij Rusland verlaten heeft niet duidelijker op. Toen hij nog in Rusland was, wist men tenminste waar men met hem aan toe was. Nu hij zijn ‘pied à terre’ in Amerika gevonden heeft, maakt hij voor verdachte wetenschappelijke organisaties onwetenschappelijke, quasi-humanitaire films, die andere doeleinden blijken te dienen, dan zij voorgeven.

Hoezeer China ook trok, toch zou de eerste periode na de Tweede Wereldoorlog tot 1956 vooral de Oostduitse periode worden. Hier ontstond o.a. *Het Lied van de grote Rivieren.* Vanaf 1956 volgt een zeer reizend bestaan, maar dan lijkt Frankrijk de thuishaven te worden. Na 1965 gaat Z.O. Azië de hoofdrol spelen in zijn werk, vooral de oorlog in Vietnam is onderwerp van enkele documentaires met een zeer duidelijke stellingname. Voor deze documentaires tekent Ivens niet meer alleen, hij heeft door de mei-revolutie in Parijs - 1968 - geleerd, hoe belangrijk een collectief kan zijn. En

hoewel hij vroeger al met gedeelde verantwoordelijkheid filmde, zal hij nu aan collectief tot stand gekomen producties meewerken.

Na de Vietnam films ontstonden de Yoekong films. In deze laatste periode valt ook op dat hij steeds vaker Nederland bezocht.

Merkwaardig is dat de wereldburger Joris Ivens zo vasthoudt aan zijn Nederlandse nationaliteit. En dit vasthouden moet men zelfs letterlijk zien, want vooral in de periode van de Koude Oorlog leverde het hem meerdere malen moeilijkheden op, om zijn paspoort te laten verlengen.

Laatste voorbereiding voor de opname in de grot, waar prins Soephanoevong de vergadering leidt van het centrale comité van de Neo Lao Haksat.

Ook in de publieke opinie en de nationale pers vond hij geen grote medestanders. Waar hij voor de internationale pers al lang één van

's werelds grootste filmers was, werd hij in Nederland zo veel als mogelijk doodgezwegen. Hoogstens kwam men met de visie uit de dertiger jaren tevoorschijn; de poëtische (dus niet revolutionaire) Ivens levert goed werk, maar daarnaast is de politiek filmende Ivens slechts een agitator.

Waarschijnlijk ligt de oorzaak van deze miskenning in de nog altijd gevoelige Indonesië affaire. Ivens zou als een soort 'directeur van filmzaken' de bevrijding van Indonesië van de Japanners filmen. Toen echter bleek dat de 'bevrijding' gepaard ging met een onderdrukking van de onafhankelijkheidsbeweging in Indonesië door de Nederlandse overheid, beëindigde Ivens zijn samenwerking en maakte op eigen kracht *Indonesia Calling*. Deze film toont de boycot van Australische en andere havenarbeiders tegen Nederlandse schepen uit sympathie met de jonge republiek Indonesië. Nog steeds als men de film *Indonesia Calling* ziet, is het fascinerende - voor Nederlanders misschien beangstigende - aspect, dat Ivens zich geheel in de Indonesische zaak inleefde. De film werd dus begrijpelijkerwijs als anti-Nederlands opgevat.

Na de Tweede Wereldoorlog was deze stellingname 'thuis' moeilijk te verteren. Ivens was een verrader, en dat bleef hij voor velen zeer lang. Ivens is echter nog altijd een Nederlander en zo voelt hij zich merkwaardig genoeg nog steeds. Gelukkig voor hem komt er een kentering in de waardering. Zijn zeventigste verjaardag werd o.a. luisterrijk gevierd door het Nederlands Filmmuseum en de Amsterdamse Filmakademie. Nu wordt Ivens 80 jaar. Hij krijgt - terecht - een tentoonstelling over zijn leven en werk, en een retrospectieve, aangeboden door het Filmmuseum. Een beter verjaardagscadeau voor een zo vitale man zou een verzoek van de Nederlandse overheid zijn, het scenario dat hij ter ere van zijn zeventigste verjaardag mocht maken, uit te voeren, n.l. een film over de Vliegende Hollander.

Uit het weekblad 'Marcha' / 14-11-'69, Montevideo.

Willy kessels fotografeerde tijdens de opname van Borinage/1933

1) Dr. Paul Hennebert i.g.m. Joris Ivens. (verz. Henri Storck).

2) Links: cameraman François Rents; met hoed: Henri Storck; met pet: Joris Ivens. (verz. Henri Storck).

3) Belgische arbeiderswoning uit de Borinage, 1933. (verz. Henri Storck).

4) Borinage, sfeerfoto. (verz. Henri Storck).

[Nummer 61]

Breekbare Uren
F.B. Hotz

Vader en moeder staken in extra keurige kleren en ook m'n zusje en ik waren op z'n zondags en met glimmend gepoetste schoenen. Het was de ochtend van eerste kerstdag en we gingen beide feestdagen doorbrengen bij onze grootouders.

We verlieten ons huis - ongewoon alle vier tegelijk - en vader draaide de groene huisdeur achter zich op slot met mannelijk fronsende ernst. Het was koud maar zonnig en we gingen lopen, niet met de tram.

Ik was humeurig en stil. Niet dat ik geen zin had in het grootvaderlijk huis - integendeel - maar er zou daar een vreemd kind te logeren zijn en dat hinderde me. Ik was negen jaar en zoiets onuitstaanbaars als een klein kind, waarvan je niet wist wat er tegen te zeggen terwijl de grote mensen aardig of zelfs vaderlijk gedrag verwachtten, dat was benauwend. Ik zou er mee moeten ‘spelen’ godbetert; hoe of met wat, daar scheen niemand over na te denken.

‘Til je voeten op, je loopt weer te sloffen,’ snauwde vader, die zelf niet al te vrolijk leek. Hij streek tenminste nu en dan met gekromde en gespreide vingers z'n haar achterover, waarbij z'n groene ogen leeg in de verte staarden: altijd een teken van misgenoegen.

De brede straatweg die de huizen van ouders en grootouders verbond was lang en op dit uur nog saai. Behalve de regelmatig opdoemende trams en een enkele auto was er op deze windstille decembermorgen van 1931 weinig verkeer.

De familie stapte zwijgend en met zichtbare ademwolkjes. De halfhoge hakken onder moeders bizam bontjasje klikten luid op in de ijle vorstlucht. En waren dunne schaduwen.

‘Snuit je neus,’ zei vader me nog, ‘of heb je weer geen zakdoek bij je.’ ‘Ja waaráchtig wel,’ antwoordde moeder voor mij, ‘ik heb hem voor we weggingen een schone gegeven.’ Ik tastte in m'n jas en broek en voelde me een hufter: de zakdoek was er niet. Ik werd kwaad van gêne.

‘Ja, dan hoef je míj niet kwaad aan te kijken!’ zei vader, ‘het is je eigen stommiteit.’ Hij liep door met opgetrokken wenkbrauwen. Moeder stond stil, opende haar slangenlederen damestas en diepte een zakdoek op. ‘De hele familie moet stilstaan omdat meneer z'n zakdoek weer niet bij zich heeft, dat is toch te gek eigenlijk,’ mompelde vader. ‘Ja laat nou maar; er zijn ergere dingen,’ zei moeder. Haar bruine ogen werden daarbij zwart.

In de richting Oegstgeest beierde een kerkklok, de stoomtram naar Haarlem siste, dreunde en belde, maar de wagons waren nog leeg. Zelfs de jongens met rieten koffertjes achter op hun fietsen, op weg naar hun voetbalwedstrijden, ontbraken, daar de sportprogramma's opschoven naar tweede kerstdag. Misschien ook dat vader daarom in slechte stemming was; z'n favoriete club speelde pas een lange dag later.

‘Ik zie oma's huis al!’ riep moeder zo opgewekt sonoor als ze kon na een knik in de weg. Niemand reageerde. M'n zus, een paar jaar ouder dan ik, keek neutraal door haar fondsbril en liet geen emotie blijken. Het ontbrak er aan dat ze zichzelf net zo door het haar streek als vader. Het was er kort genoeg voor: ze droeg de

nieuwmodische ‘jongenskop’ die grootmoeder haar had laten knippen tegen moeders wens in.

Moeder zelf had voor de feestdagen haar haren laten onduleren en ze geurde naar een nieuw kerstparfum. Intussen werd er al gezwaaid, want grootmoeder, in een gebloemde jurk aan de deur ondanks de lichte vorst, had ons zien naderen. Met haar oud boerenbloed had ze het nooit gauw koud, al hield ze nu wel de hals van haar jurk hoger dicht met één hand.

Al in de vestibule van grootvaders Oegstgeester huis rook het naar dennengroen. Een verkneukelend gevoel verjoeg m'n kwade stemming: in de voorkamer, tussen schoorsteen en erker, stond een grote, gelukkig nog niet versierde kerstboom. Ik inhaleerde van dichtbij de feestelijke en ernstige geur; bovendien was het aangekondigde vreemde schepsel waarschijnlijk niet gekomen want behalve grootvader, die zwijgend en met fonkelend brilleglas in de kamer stond, was er niemand.

Ieder prees grootmoeders keus. Moeder zei ‘Een prachtig boompje, moeder, maar veel te duur zeg, zo'n knaap van een boom; met een kleinere zijn ze ook wel tevreden hoor.’

‘Wat een onzin,’ antwoordde grootmoeder kil. Haar benig klein hoofd verduisterde.

‘Nou ja, ik zeg het voor júllie,’ zei moeder nog steeds opgewekt. Grootvader en vader zwegen.

Er werd koffie gezet. De bleke winterzon betrad de erker en schitterde op het goud van het behang. We gingen onze jassen ophangen.

Ik was het laatst aan de beurt en keerde, na enig mikken op de hoge, volle kapstok, alleen naar de voorkamer terug. Toevallig keek ik daarbij naar de trap met de zware eikenhouten leuning die naar een geheimzinnig halfrond

bovenportaal voerde, waarop vijf gesloten deuren uitkwamen. Daardoor zag ik, halfverwege in schemer, een meisje staan van een jaar of acht, met één mollig been een tree lager dan het andere. Ze keek me even aan met een afwachtende halve glimlach en verdween dan met een zacht giecheltje naar boven. Ik bloosde en trad de kamer binnen.

'Dan moet je die jongen iets op z'n hoofd zetten, als'ie altijd verkouden is,' hoorde ik grootvader juist zeggen, 'jullie dragen toch zelf ook hoeden.' 'Hij hééft een alpino,' zei moeder wat gebelgd, 'maar die wil'ie niet op.'

'Ik zal wel eens zien,' zei grootvader. Z'n vlezige wangen werden smaller en bleker, de laatste tijd.

Grootmoeder kwam binnen met een groot blad waarop koffie, gebakjes, 'fijne' koekjes - waaronder de zogeheten bokkepoten - en likeurbonbons in flesmodelletjes. Voor de kinderen stonden er drie borrelglaasjes slagroom met suiker erop. 'Waar zit dat kind nou?' zei ze.

Grootvader, die al die tijd stuurs gekeken had, kreeg opeens een glimlachje. 'Ik kijk wel even,' zei hij haastig en hij liep de kamer uit. We hoorden de trap kraken.

Terwijl de koffie rondgedeeld werd en de koekjes gepresenteerd, kraakte de trap opnieuw en vanachter de gesloten kamerdeur hoorden we grootvaders stem, die ongewoon licht en vriendelijk klonk. 'Nou, dat gééft toch niks,' zei hij, 'dan ga je alleen even gedag zeggen en wat lekkers eten en dan ga je weer naar boven; net wat je wilt.' De deur ging open en grootvader duwde het kind voor zich uit.

'Daar hebben we Loesje zeker,' zei moeder vriendelijk.

'Ja, ze moet natuurlijk éven wennen,' zei grootmoeder korzelig, want het meisje zweeg. Vader keek met een gulle glimlach het kind aan, stond op, reikte z'n hand en trok haar gezellig de kamer binnen. 'Zooo,' zei hij, 'nou, en ik ben oom Jaap en dit is tante An en de rest zie je wel, hè meid!'

Loesje bleef tussen de grote, modernistische fauteuils staan met die zelfde voorlopige glimlach als op de trap. Haar zwartblauwe ogen glansden broeiend. Het was of ze niemand erg serieus nam; ze zou wel zien.

Ze kreeg een stoel en een glas room; haar benen met de korte witte kousen in lage lakschoenen raakten de grond nog niet. Ze begon te lepelen.

'Smaakt het?' vroeg grootmoeder, en Loesje knikte zo grappig ponypaardachtig ja, met ironisch opgetrokken wenkbrauwen, dat grootvader breed grijnsde en vader schrapend lachte.

Het kind had het glaasje razendsnel leeg en hield het triomfantelijk glimlachend omhoog. 'Op,' zei ze met een verontschuldigend opgetrokken smalle schouder. De mannen lachten opnieuw; om een of andere reden vonden ze Loesje grappig.

Merkwaardigerwijs was met het binnenkomen van het vreemde wezen mijn weer goede humeur niet opnieuw verdwenen. Wel voelde ik nog de vrees wat te doen of te zeggen, maar Loesje viel in zeker opzicht mee.

'Wanneer gaan we de kerstboom versieren, oma,' vroeg ik. De schriele oude vrouw glimlachte weerloos. 'Straks, jong,' zei ze.

'Laat jullie je grootmoeder wél even rustig zitten?' zei moeder pedagogisch, 'ze is nét terug uit de keuken.' 'God wat geeft dat nou,' mompelde grootmoeder zonder iemand aan te kijken. Ze stond dan ook onmiddellijk op, waarschijnlijk om de dozen met versiering te gaan halen. Nu hoorden we háár op de trap kraken. Grootvader neep z'n volle, blauwe lippen en schudde het hoofd een beetje. 'Die,' zei hij tegen

z'n geduldig koffiedrinkende schoondochter, ‘zou je af en toe ook... enfin.’ Moeder zweeg en Loesje keek aandachtig maar nog steeds glimlachend van de een naar de ander.

Grootmoeder bonkte op de deur. ‘Kan iemand eens éven opendoen,’ riep ze geprikkeld. Moeder sprong op en opende. Grootmoeder balanceerde naar binnen met drie grote platte dozen in haar armen, waarop nog een vierde kleinere. ‘Doe je mond dan open,’ zei grootvader boos, ‘dan kan je toch gehólpen worden! Een kamer vol mensen hier!’ De oude vrouw antwoordde alleen met een pfff geluid, dat haar dunne lippen even deed bollen.

Loesje kreeg nog één glaasje room, waarmee ze niet zo mocht schrokken. (‘Schchchrrókkenn!’ zei ze lachend, ‘wat een leuk woordje nou weer, tante oma!’) Toen dat ook vrij snel geledigd was, waarbij ze demonstreerde dat ze met haar tongpunt haar neus kon raken - ‘Kijk dan, oompie Jaap,’ - kon aan de kerstboom begonnen worden.

‘Eerst weg jullie, scharminkels,’ zei vader, ook al aardig opgewekt, en hij begon de electrische kaarsjes uit hun doos te nemen, waarvan het snoer een onnatuurlijke, te lichte groene kleur had. Hij mopperde omdat dat snoer in de war zat en klom dan op een stoel om van boven af de kaarsen te plaatsen. ‘Hou vast die boom jij,’ riep hij tegen mij, ‘nee, niet dáár natuurlijk, schlemiel, aan de stam.’ Ik siste een halve verwensing omdat ik een figuur sloeg vlakbij dat nieuwe schepsel, dat met een nieuwsgierig lachje toekeek. ‘Mag ik ook helpen oompie Japie,’ slijmde ze. ‘Jij mag straks ook helpen schat,’ zei vader wat week. Toe maar, dacht ik, meid vóór en schat na.

De stam wankelde even onder vaders geploeter en ik slaakte opnieuw een sisvloek om eigen onhandigheid. Tegelijk had ik een verdiende tik van moeder beet, die stelde dat er hier níet gevloekt werd, waarop grootmoeder haar woedend aanzag. ‘Dat gemep haalt ook niks uit,’ mompelde ze vrijwel onverstaanbaar. Nu was moeder haar geduld kwijt. ‘Als ik vind dat zo'n

snotaap een klap verdiend, moeder...' riep ze duidelijk gearticuleerd. Zó is dat, zeiden grootvaders ogen.

M'n zusje en Loesje begonnen taktisch een gesprekje over de kerstversieringen. 'Dit lijkt wel een...' zei Loesje in m'n zus' oor, en beide meisjes proestten. 'Dié hebben tenminste lol in hun leven,' zei moeder.

Grootmoeder zweeg en begon de versieringen uit te pakken en ze op tafel te leggen. 'Voorzichtig oppakken,' zei ze, 'het is allemaal teer. Dat je geen glas in je handen krijgt bedoel ik.'

De twee meisjes pakten de zilveren bollen, huisjes, herten en paddestoelen met duim en middelvinger op en liepen als op eieren naar de kerstboom. Ik had een zilveren trompetje waar geen ijzerdraadje aan zat en vroeg grootmoeder hoe dat moest. 'Geef maar op, jôh,' zei ze en draaide er alsnog een stukje draad om. Dat duurde even en al die tijd gingen de meisjes gestadig heen en weer met hun versiersels.

Eindelijk was het trompetje klaar maar het kwam, door grootmoeders improvisatie, ondersteboven in de boom te hangen. Ik wilde die esthetisch onjuiste aanblik corrigeren door het siervoorwerpje aan z'n dennetak andersom te buigen. Het brak in gruis.

'Jezus nog toe,' zei vader, me borend aankijkend; m'n zus sloeg haar hand voor haar mond en Loesje barstte in woest geschater uit. Ze sloeg voorover dubbel met haar handen op haar bolle kinderbuik en liet daarbij haar eigen glimmende kerstbal kapot vallen. Na een seconde schrik gierde ze het opnieuw uit, ditmaal rechtop staand maar met haar kleine hoofd achterover. Er verschenen vreugde tranen, ze stampte op de grond en stikte haast.

Mijn vader, die altijd graag zelf de grappen wilde maken waar wie dan ook om lachte, ging gretig op die pret in. 'Wel ja,' zei hij met z'n schurende rokerslach, 'gooi maar kapot hoor, ze zíjn er voor!' Loesje proestte opnieuw en hurkte als een kikker in elkaar. 'Niet in je broek plassen hoor!' ginnegapte vader nog aan haar minuscuul oor; ze keek hem verbaasd aan en begon opnieuw.

'Nou zeg, zó is het wel weer leuk geweest, ben je gek,' zei grootmoeder op de rand van venijn. 'Ja,' zei moeder, 'vooruit jullie, nou weer verder versieren.'

Dat gebeurde, maar de twee meisjes bleven giechelen en af en toe proestten. Grootvaders gezicht leek wat grauwer dan anders en moeder--der, die het zag, riep 'God, wat zijn die kinderen vervelend.' De groten, met uitzondering van vader, besloten dat de rest van de boom wel 's middags opgetuigd kon worden, en dat de jeugd maar eens even naar buiten moest. 'Het is toch zeker prǎchtweer!' zei moeder met haar borende zwartbruine ogen in vaders richting. Die streek door z'n haar.

Ik wilde niet mee naar buiten en vertrok ongezien naar de keuken, waar grootmoeder was gaan rammelen met pannen. In een keukenla vol rommeltjes als garenklosjes, eindjes touw, gebroken vorken, lege Leukoplashaspels en puntloze potloden wist ik een minuscuul blikken vliegtuigje te liggen, een geschenk bij de Klokzeep en kleiner dan een lucifersdoosje. ‘Mag ik dat, oma,’ vroeg ik en hield het omhoog; daarbij rekende ik op grootmoeders ergernis over de mannen in huis, met hun voorkeur voor het vreemde kind. ‘Wel ja, jôh,’ zei ze dan ook, ‘maar laat het maar aan geen mens zien binnen, anders hebben ze weer wat te zeggen.’

Met m'n blikken aanwinst in m'n broekzak kwam ik de kamer binnen waar alleen vader zat, die een krant las. Grootvader was naar z'n studeerkamertje boven en moeder ging kopjes helpen wassen in de keuken.

In die vrijwel lege kamers dorst ik m'n geschenk wel tevoorschijn halen. Terwijl de meisjes voor het huis op de stoep liepen met ademwolkjes en geroep, nam ik het vliegtuigje tussen vinger en duim - net als Loesje de kerstversieringen - steeg er mee op van de tafel en vloog langzaam naar de achterkamer. De voorkamer was Nederland, de achterkamer Indië. Het landschap veranderde snel bij de ‘grens’ (de schuifdeurenrail) en werd werkelijk oriëntaler. Want in die kamer stonden veel planten, waaronder palmen in potten, en er was een oosters tafeltje, een chinees drakenlampje en op de schoorsteen een houten sadomodel met een blootvoetige koelie ervoor en een dame in sarong erin. (Uit de Oost gestuurde geschenken van grootvaders dochter). De van al dat groen duistere kamer leek genoeg op een jungle om m'n spel kracht bij te zetten; ook was het er heel stil door een grote spiegel die niets weerkaatste dan een roerloos wandrek met Delftsblauwe borden.

Langzaam landde m'n eendekker, die nog zwak naar zeepvlokken geurde, op de schoorsteen. Een tussenlanding. Er zouden nog dagen af te leggen zijn. Maar het glimmend stuk zeil over de schuifdeurrail - de Indische Oceaan - lag nu achter me.

Tenslotte bereikte ik, rechtlijnig en langzaam vliegend op grote hoogte, het verst verwijderde tafeltje bij de tuindeuren: het eindpunt van de lange vliegroute. M'n toestel daalde en stond dan onbeweeglijk in de Indische hitte; er zou bijgetankt moeten worden voor de terugreis. Uit m'n andere broekzak haalde ik een klein houtblokje, dat wel wat op een tankauto leek. De chauffer manouvreerde voorzichtig achteruit rijdend tot bij de geduldig wachtende K.L.M. kist. Op dat moment vloog ik overeind door een slag als een kleine explosie tegen het tuindeurraam. Nijdig van schrik keek ik op en staarde in het moederlijk toekijkend en vergevend glimlachend gezicht van Loesje, groot en dichtbij en met haar neus eng wit tegen het glas geplet. Ze was blijkbaar door de poort omgelopen naar de achtertuin. Vol kwaaie schaamte griste ik in één beweging vliegtuig en auto weg. ‘Wat deed je?’ vroeg Loesje dof door het glas en ze keek met grote welwillende ogen recht in mijn schrikogen. Ik sloeg de mijne neer. ‘Niks’, grauwde ik. Ze verdween met een veulensprong.

Vader stond opeens achter me. Hij vroeg wat ik daar in m'n broekzak stak. Ik toonde verontwaardigd m'n intussen wel degelijk persoonlijk bezit. ‘Hoe kom je daar aan?’ vroeg hij. ‘Dat heb ik een keer gekregen van bij de Klokzeep’, zei ik niet zonder diplomatie. Hij knikte stuurs. ‘Je kan wel wat aardiger tegen dat kind zijn’, zei hij kortaf, ‘die is óók maar hierheen gestuurd met Kerstmis, zonder d'r eigen vader en moeder’. Ik vond het allemaal best en wist niet wat te antwoorden. Vader vond dat ik nou maar eens naar buiten moest. ‘En meespelen!’ riep hij me na.

Ik trok m'n jas aan en stapte knarsend op het grindpad van de achtertuin. Daar was niemand, In de poort tussen het huis en de grote garage van Rooyakkers en Kamsteeg zag ik de twee meisjes gehurkt zitten werken met een stok aan de korrelige kalkstenen garagemuur. Ze legden een geheimzinnige vinger op de lippen en wenkten me. Ik sloop dichterbij door de aarde, sintels en brandnetels van de nauwe poort die aan de straatzijde was afgesloten door een deur in kleurloze grondverf. Er klonk kruimend geluid. Loesje had in de schuur een stuk van een oude wandelstok gevonden en gebruikte het splinterig uiteinde als boor. De witte, broze steen verpulverde onder de druk van haar stevige kleine handen en nadat we om beurten een tijdje gewrongen en geduwd hadden vloog het wandelstokeind opeens de garage binnen. Na het terugnemen bleek een mooi rond gat te zijn ontstaan, waaruit een avontuurlijke benzine- en autobandenlucht ontsnapte. Ik ging op m'n knieën liggen en keek door het gat. Het miniatuurbeeld was van een wonderlijk droomachtige klaarheid. Vlak bij stond een doodstille en dienstbare Studebaker '28 en daarlangs was nog door de hele breedte van de garage de andere muur te zien, met andere wagens die ook roerloos wachtten.

Ik bleef gefascineerd kijken. Plotseling mengde zich met de hoogfijne benzinelucht een nog etherischer geur, van vlak bij. Een bolle wang verscheen bijna tegen de mijne en ik hoorde heel zacht ademen. Het was de geur van kinderhuid bij lichte vorst en Loesje vroeg opeens fluisterend bij m'n oor: ‘Mag ik nou kijken?’ ‘Ja’, zei ik geschroken, stond op en veegde de aarde van m'n knieën. Ik keek omlaag op het in soepel evenwicht hurkend meisje, dat haar handen om haar oog had gelegd om beter in het gat te zien. Haar kleine rug was sierlijk gebogen en het halflang donker-

blond haar viel naar voren tot op haar handen. Smalle nek en rug waren kwetsbaar in die houding, evenals de vouw tussen boven- en kuitbeen. Eigenlijk had ze met me gesproken en nu waakte ik naast haar. Ze zweeg en staarde onbeweeglijk, maar opeens vloog ze overeind en giechelde met een hand voor de mond. ‘Een enge vent’, zei ze gesmoord. M'n zus mocht nu kijken; ze ging al vrij gauw weer staan en zei, nuchter als vader, ‘Ik zie helemaal geen vent’. ‘Daarstraks wél’, zei Loesje nagriezelend; ‘Hij zag m'n oog, geloof ik’. We wachtten alle drie in verstijfde geluidloosheid met ons oor tegen de ruwe muur en stoven weg toen daarbinnen een motor aansloeg en een auto de garage uit reed. We vlogen de poort door, smeten de grauwe deur open en renden voor langs het huis de gebogen straathoek om. We lachten gillerig. ‘Ik dacht dat 'ie ons achterna kwam!’, zei Loesje nog na hijgend en ik inhaleerde diep de ijle vrieslucht vanwege een zalig soort vaderlijke trots. Ze had immers wel degelijk opnieuw en uitsluitend tegen mij gesproken. Of misschien ook niet.

Moeder tikte aan het erkerraam en wenkte energiek. We gingen met tintelende handen naar binnen, waar de lunch wachtte. Grootmoeder had krentenbrood gebakken en het huis geurde feestelijk naar gist, sucade en warm deeg. We kregen een ei en er was overvloedig beleg. Loesje at vroom ernstig. Ik zag haar zitten tegenover me en meende door de geuren van brood en koffie nog die van haar wang te bespeuren. Ik kleurde melancholiek blij.

Na het eten moesten de meisjes helpen afwassen. Ik wilde weer in de achterkamer gaan spelen maar werd geluidloos teruggewenkt door vader. Want grootvader was, zoals vaker de laatste tijd, daar gaan rusten. Ik keek toe vanaf de scheidende rail: hij lag op de divan met z'n hoofd ongemakkelijk opgebeurd en sliep al gauw. Hij snorkte zacht en traag. Was hij gewoon al inzichzelf gekeerd, nu doordrong hij de schemerachtige ruimte met een bijna dodelijke afwezigheid. De verlaten kamer was leger met hem dan zonder hem. Uit de keuken klonken vage afwasgeluiden en verder drong tot hier alleen het saaie suizen van een enkele auto aan de voorkant door. Ik geeuwde. Vader sloeg ritselend een bladzij van z'n krant om en grootvader staarde even roerloos met één bruin somber oog naar het plafond. Het oog sloot zich weer.

Na beeindiging van grootvaders middagslaapje werd de kerstboom verder versierd en daarna moesten we verplicht mee met de groten, ‘een eindje om’. Bij die gelegenheden sprak Loesje niet meer tegen me; ze was weer samen met m'n zus, had aan tafel ook naast haar gezeten en wandelde nu met haar voor de grote mensen uit. Dat deerde me beslist niet. Ik was vaag buikpijnachtig blij: ze was hier en zou er ook morgen zijn.

We bekeken kleine villa's in aanbouw. ‘Idioot’, zei moeder, ‘die pannendaken tot bijna op de grond, alleen voor het mooi!’ Met haar rechtstandige geest verfoeide ze die romantiek; de tijd zou haar spoedig gelijk geven: het waren de laatste huizen onder invloed van de Amsterdamse School in ons dorp.

Na thuiskomst van de saaie wandeling - we kenden het dorp al zo goed en het was zo stil op straat - werd er alweer het een en ander gegeten. Grootmoeder trok zich opnieuw terug in haar keuken en begon risollen te bakken voor bij de borrel. Thee en koek en gebak ging intussen rond.

Wij kinderen ‘speelden’ nu in huis, dat wil zeggen dat we aan de huiskamertafel zaten en in het geniep naar de groten luisterden, waarbij we in opzettelijk kinderlijke aandacht - tong uit de mond - de kerstboom probeerden te tekenen. We hielden de tekeningen bête omhoog. Vader keurde en na overdreven minitieuze vergelijking riep hij ‘Die van Loesje vind ik het mooist’. ‘Ik ook’, zei Loesje opgewekt en de mannen lachten alweer.

‘Het is wél een genot, zo'n vrolijk kind in huis’, zei moeder met enige wrok in de stem; m'n zus en ik trokken onze wenkbrauwen op zoals vader het gedaan zou hebben en zwegen.

Het avondeten was overvloedig. Vermicellisoep ging vooraf (er dreven kringen vet op) en na de kerstkalkoen of rollade naar verkiezing, de aardappels en groente, volgden nog pudding, noten, koffie en likeur. ‘Nou, jullie grootmoeder heeft maar weer uitgepakt’, zei moeder opvoedkundig streng, bijna boos zo te horen, alsof het ons kinderen nauwelijks toekwam. ‘Verwennerij’, riep ze nog toonloos. We keken beschaamd op ons bord.

Wij kinderen hadden ook wat wijn aan tafel gekregen en Loesje werd ‘lollig’. Toen de pudding op haar bord kwam sloeg ze er met het bolle van haar lepel op dat het spatte. Men lachte gesmoord; ik bewonderde haar durf, overwoog een imitatie maar verwierp dat.

Een goudkleurig blikken vuurtorentje met rode, gele en groene micaplaatjes in z'n kop, die op eigen kaarshitte ronddraaide, wierp grote kleurige cirkels op behang en plafond vanaf de schoorsteenmantel. Ik wilde wel van tafel opstaan en het vliegtuigje uit m'n broekzak halen om het te laten koersen op dat baken. Maar ik wilde grootmoeder niet verraden en van opstaan was trouwens geen sprake.

Het eten was eindelijk voorbij en zo was het dan nu tenslotte toch Kerstavond. Grootmoeder zette de radio aan - de AVRO natuurlijk die kinderkoren bracht met Kerstliederen. We vroegen of het af mocht; we hielden niet van kinderkoren: ze hadden een abnormale dictie en uitspraak. We zagen de rondmondige o's

voor ons en imiteerden dat hatelijk. ‘Nou dan niet, chagerijnen’, zei grootmoeder en zette het toestel met een ruk af. Grootvader glimlachte diepzinnig.

We zongen zelf wel. Mét parodierend rollende r's en geaffecteerde o's en a's. ‘Hè, doen jullie nou niet zo misselijk’, zei moeder. Ze ging grootmoeder helpen afwassen. Grootvader rustte weer op z'n divan in de achterkamer en vader pakte z'n zondagse krant en gaapte.

We waren nu weer practisch alleen en verzonnen, verhit door wijn, verboden zaken. M'n zus nam verkneukeld grinnikend een glazen hertje uit de kerstboom maar plaatste het gauw terug toen vader dreigend over z'n krant keek. We wilden hem kwijt en gingen op de trap spelen, in het geheimzinnige halfdonker, want alleen het ganglicht beneden was op. Hoe hoger hoe donkerder.

Ik zat m'n zusje na die in de bovennacht oploste en als een ongeziene dreiging daar ergens bleef bestaan. En nu ontglipte met een giechel, vlak naast me, ook Loesje nog in een geur van huid.

Ze moesten beiden boven zijn, maar ik hoorde ze niet. Ik sloop op de tenen naar het aardedonkere portaal en luisterde. Van twee kanten kwam bijna dode, bijna onhoorbaar ingehouden ademhaling. Ik wist direct dat die daar links m'n zus was - waaraan weet ik niet - maar ik bedroog. Sluipend naderde ik de andere roerloze gestalte: ‘Ben jij dat zus’, zei ik schijnheilig en stak m'n handen bevend uit. Ik voelde een warme smalle borst waar een klein hart bonkte. En dan een ronde schouder. De huid van de zeer kleine hals, koel en warm tegelijk, voelde ik door m'n vingertoppen tot in m'n eigen hals en nek. Ik kreeg keelpijn en stamelde ‘Loes?’ Maar ze hield zich aan de onafgesproken spelregels en zweeg. Ze ademde alleen duidelijker en van heel dichtbij. Griezel overviel me. Ik kon me vergist hebben en een derde, uit duister geboren oud wezen, al die tijd ongeweten, stond daar voor me zonder een zweem van spraak. Ik liet los en sprong achteruit. ‘Wat is dat!’ riep ik dun. ‘Boe’, riep Loesje met Loesjes stem en door schaamte heen brak een volstrekte zaligheid door. ‘Zie je wel’, zei ik zo mannelijk mogelijk, ‘ik wist wel dat jij het was’. ‘Ja’, zei ze lief: het eeuwig vrouwelijk aardige, dat de ander de eer laat maar zelf moederlijk superieur glimlacht, al was dat in het volslagen duister nog niet zichtbaar. Ik stak het portaallicht op. Ze stond daar niet minder geheimzinnig, maar mét die toegeeflijke glimlach, die op z'n minst toch tolererende vriendschap moest betekenen. Ik kon me niet vergissen. ‘Doe nou het licht maar weer uit’, zei Loesje. Ik gehoorzaamde. We herhaalden het spel, kort en vaag.

Grootvaders stem klonk van beneden, een beetje hol van slaap. ‘Niet aan dat licht zitten jullie, zeg’, zei hij, ‘overal die lichten op, dat kost allemaal geld.’ We beëindigden ons spel en kwamen naar beneden. Daar mocht de boom ‘aan’ en moeder las een kerstverhaal voor. Loesje gaapte daarbij ongegeneerd en nu was ik het die om haar glimlachte.

Het slapen gaan werd, zoals ik verwacht had, een goed slot van de dag. In de logeerkamer met het chineesrode houtwerk, boven vóór, waar autolichten door de dunne gordijnen draaiden, zaten we op onze bedden en fluisterden. Loesje en zus in witte nachtjaponnen en ik in een hansop. We waren dun kwetsbaar lijfelijk bij bewegingen als gaan verzitten, opstaan of geheimzinnig door de kamer sluipen.

Loesje, die in de schemer van de lantaarns buiten nog grotere ogen had dan beneden, was een en al withuidige beweging. Haar korte onderbenen vlogen soms

weg onder haar nachtpon, ze wierp zich dan achterover en haar voeten cirkelden fietsend door de lucht. Ze ginnegapte voortdurend fluisterend maar zei opeens ‘En nou ga ik slapen’. Ze trok daartoe een popje te voorschijn uit haar kinderkoffer, zette dat recht voor een beker van de wastafel, trok de pop het hemd op en zei ‘Hij moet even plassen, want jongens hebben hier iets’. (Ze tikte met haar vingernagel op de geslachtloze celluloid poppenbuik). De twee meiden giechelden snuivend en ik was kwaad. Kon ik het helpen?

We lagen stil in onze drie bedden ‘Welterusten’, zei m'n zus, als oudste en wijste.

‘Wie durft me te kittelen’, grinnikte Loesje. Niemand antwoordde.

Even later sliepen de meisjes. Ze ademden rein geluidloos. Ik kon door die laatste vraag niet in slaap komen.

De volgende morgen werd ik stralend wakker. Niets kon mis gaan. Alles was mogelijk. Geen school, geen boodschappen doen of huiswerkmaken zou ons scheiden. Het was schemerlicht en ik hoorde grootmoeder beneden in de keuken thee zetten. Loesje sliep; ik zag de smalle nek die ik gestreeld had boven de dekens. Ze lag als een dier in elkaar en het hoofd boog naar voren met de ogen onzichtbaar onder laken en ponnie.

M'n zus was er niet en er kwam een vóórmannelijk soort ondernemingslust in m'n lijf dat buikpijnachtig gebood haast te maken. Ik wipte uit bed en naderde het kind op de tenen. Ik stak twee trillende vingers uit en aaide - zoals men een paardeneus zou strelen - haar donkeblonde ponnie voor een seconde. Dan vloog ik terug in bed en gaf een slechte imitatie van snurken.

Loesje stapte nu uit háár bed, aaide mij op gelijke wijze, vloog weer terug en snurkte even kunstmatig. Ik herhaalde en zij herhaalde, en juist toen ik haar voor de derde keer naderde kwam m'n zus binnen. Ze keek me bevreemd aan en zei ‘Jullie moeten opstaan en beneden komen’.

De tweede Kerstdag zou bijna gelijk verlopen als de eerste. Tijdens de koffie met gebak zei moeder me ‘God kind zit niet zo te snuiven en snuit je neus. En goed’. Beledigd trok ik met een ruk m'n zakdoek aan een punt te voorschijn en het blikken vliegtuigje viel met een boog op het vloerkleed. Moeder staarde er naar met kogelogen of het van goud was. ‘Hoe kom je dáár nou weer aan!’, zei ze in een plotselinge stilte. Ze richtte haar blik op grootmoeder. ‘Je moet hem niet zo verwennen steeds, moeder, dat is écht niet goed’. Grootmoeder antwoordde met een grauw en met afgewend hoofd. ‘D'r gaat hier wel ander geld over de balk’, verstond ik. Ze had roze vlekjes op haar tanige, holle wangen. Moeder beduidde mij met ogen en wenkende wijsvinger dat ze het gewraakte geschenk opeiste. Ik overhandigde het en ze stak het in haar slangenleren tas. Ik was niet eens kwaad. Men kan niet álles hebben.

Na de lunch, toen de beide vrouwen aanvankelijk onverzoend zwijgend afwasten, kwam moeder er toch achter dat het hier een kosteloos geschenkje van bij de zeep betrof. In de kamer wilde ze me, met rechtvaardigheid in haar banier als altijd, het vliegtuigje terug geven maar ik weigerde. ‘M'n God wat nóú weer’, riep ze op de rand van huilen. ‘Nou, bewaar hem maar voor me’, zei ik geschrokken en met verzachtende diplomatie. Ze haalde haar schouders op.

Dat ik eveneens weigerde om met vader en grootvader naar de thuiswedstrijd van ‘onze’ club te gaan kijken, zoals ik anders wèl deed, wekte ook bevreemding. ‘Graag of niet’, zei vader die ditmaal de gebelgde partij leek.

Maar op borreltijd verscheen onverwacht oom Jos. Ik keek waarschijnlijk potsierlijk kwaad want ik wist precies wat komen ging.

Hij had z'n ordinaire, te lange visgraatjas nog niet aan de kapstok gehangen of het begon al. ‘En wat hebben we daar voor een lekkere kleine meid!’ (‘Lekker’ achtte ik onsmakelijk in dit verband en typische armemensen taal). De kleine meid scheen er overigens geen standsvooroordelen op na te houden en begroette de bezoeker hartelijk. ‘Blijf je eten?’, vroeg ze innemend. Het gezelschap schaterde alweer, wat me nu overdreven voorkwam.

Oom Jos die zei ‘plezier in die kleine’ te hebben (ook ‘kleine’ was natuurlijk volks) converseerde er met haar op los, en liet de groten vrijwel links liggen. Op al z'n kinderachtige vragen had ze een welwillend licht spottend antwoord, waarbij de man zelf niet merkte dat hij voor gek zat.

Maar aan tafel zou ze hem afvallen. Hij ging te ver, ook in haar goed gehumeurd kleinevrouwenoog.

Toen iedereen de alweer zware groentesoep verorberd had, waarbij oom Jos z'n

bord aan één kant ophoogde met een messenlegger om zo de laatste druppel beter binnen te krijgen, werd voor de kinderen aardappelen, biefstuk en snijbonen opgeschept. ‘Zo, of meer’, vroeg grootmoeder. ‘Meer’, zei Loesje. Intussen tastte oom Jos met een geniepige grijns in de zijzak van z'n colbert en legde, toen het kind even omkeek, een namaak hondedrol uit een feestartikelenwinkel op de rand van haar volle bord. De groten zuchtten maar zwegen. Loesje hoorde die zucht, keek verbaasd in de gezichten en dan pas op haar bord. Ze bloosde even maar zei niets. Ze raakte het ‘komische’ voorwerp niet aan maar at, welgemutst babbelend als steeds, haar hord leeg. Ze negeerde in alle volledigheid het feest-artikel én oom Jos, die ze daardoor feilloos als dader aanwees.

Toen haar bord leeg was stond vader op en applaudiseerde. Moeder stemde er zo waar mee in. Ze riepen dat Loesje ‘een reuzenmeid’ was, die ‘zich niet had laten kennen’, enzovoort. Ik had vreemde tranen in de ogen van bewondering, én van kwaadheid op die vieze kerel. M'n wangen gloeiden van plaatsvervangende schaamte. Grootvader mompelde dat het zo wel lang genoeg geduurd had, boog zich over de tafel en verwijderde met één greep het walgelijke ding.

Oom Jos zat er wat verlegen bij en grootmoeder was kwaad. Haar geduld met de kleine concurente liep teneinde. ‘Wat een onzin’, siste ze, terwijl ze nijdig lege borden opstapelde, ‘dat idiote gedweep met zo'n wicht; zò moet je maar doen, dan maak je d'r zó een kreng van’. De afwas van de vrouwen werd weer zwijgend, maar met veel pangekletter uitgevoerd.

De volgende morgen was er in de rode logeerkamer geen sprake van ponnie strelen want ik was nu de mindere en kon niet als eerste beginnen.

Loesje moest al vroeg naar huis en we namen onbewogen afscheid. Ik knikte alleen even in de vestibule bij de vorstkoude open voordeur. Ze droeg een ouwelijk blauw manteltje met bontkraagje dat afstootte. Grootmoeder knoopte het kraagje hardhandig dicht zodat het kind komische stikgeluiden maakte.

Op die middag aan tafel - ook ons logeren liep teneinde - was grootvader niet vriendelijk. Hij had Rooyakkers op bezoek gekregen die geklaagd had over de vernieling aan z'n garagemuur. ‘Dat kost geld waar geen mens wat aan heeft’, mompelde grootvader. Grootmoeder antwoordde: ‘Dat zal dat vreemde nest wel gedaan hebben, waar jullie zo om moesten lachen ieder ogenblik’. Men zweeg verder en m'n zus en ik zwegen als judassen mee.

Toch kwam er na het eten speciaal voor mij bezoek. Het was een dikbuikig, kalend mannetje in jaquet en met slobkousen die bij de groten een merkwaardig eensgezind gegniffel opwekte. Ze stootten elkaar aan terwijl de man om mij heen dribbelde en mij een geel maatlint om m'n hoofd legde. Hij noteerde iets in een lachwekkend klein opschrijfboekje. De radio gaf een bekend lied van Louis Davids op de achtergrond.

We dronken nog thee - met nalachen om de kale zonderling - en stapten dan op, naar huis. Het dooide en het was gaan motregenen; we gingen met de tram terug. Vader wilde niet mee. Misschien voelde hij zich opeens benauwend de ‘kleine man’ waarover Davids gezongen had (al weigerde hij confectiepakken te dragen zoals in dat lied) en hij ging wel lopen. ‘Ik ben misschien nog wel eerder thuis ook’, zei hij. Moeder schokschouderde.

Onze tram liet op zich wachten en was propvol. Hij kroop traag als een aangeslagen bromvlieg over het tracé. ‘Ook dat nog’, mompelde moeder. Bij onze halte worstelden we naar buiten en de werkdaagse verkeersdrukte belette snel oversteken. Vader was inderdaad al thuis en keek met amper onderdrukte triomf. ‘Ja, jij hebt lange benen’, zei moeder teleurgesteld, ‘en dan alléén, dat schiet op’. Ik vond ze beide kinderachtig en mimeerde dat door een ragfijne zweem van een geamuseerde glimlach.

Toen we op oudejaarsdag alwéér bij grootvader kwamen, lag daar op tafel een afschuwelijke, veel te grote pet in grijze visgraat voor me klaar. Van dikke stof en met een glanzende voering. Het degelijk werkstuk van een ouderwets vakman. Gebogen als onder een vreselijke last en met m'n ogen op de grond voor m'n voeten gericht, liep ik op nieuwjaarsdag met die pet op mee ‘een eindje om’. Ik bad dat we geen kinderen van school zouden tegenkomen. Of Loesje.

Een nieuw jaar brengt goede voornemens en op het eerste het beste weekeind van 1932 sloeg moeder voor nu eens iets anders te doen dan dat eeuwige logeren in grootvaders huis. We konden naar Loesje gaan en haar nieuwe broertje bekijken.

Ik weigerde lomp. Ik zag haar al voor- en achterover klappen van het lachen om die pet. ‘Snap je dat nou!?’ zei moeder met al haast weer een traan van machteloos onbegrip in haar stem tegen vader, ‘met Kerstmis heeft hij zo leuk gespeeld met dat kind!’. ‘Nou’, zei vader trots, ‘dat was óók alleen maar omdat ik hem op een gegeven moment gedwongen heb, anders was hij de godganselijke dag alleen in die achterkamer blijven hangen met dat blikken prulvliegtuigje’.

M'n zus wilde wel met moeder mee en zo bleven vader en ik die zondagmiddag alleen thuis. Ik keek niet langer mokkend en zag op naar z'n afwezig lezend gezicht half achter z'n krant. Hij keek bevreemd terug maar zei: ‘Ga jij eens even een doos cigaretten halen. Zo'n blik Laurens, oranje, mét goud’. Ik knikte, nam

de gulden aan maar ‘vergat’ bij de kapstok die pet.

Snel terug overhandigde ik, nog nahijgend, het oranje blik en vader vroeg waarom ik m'n pet niet opgezet had. Hij keek niet eens zo kwaad en ik had een verkneukeld voorgevoel. Nog terwijl ik verlegen mompelde met een begin van een grijns, gebeurde het half verwachte wonder: hij begon zelf verlegen te grinniken. ‘Laat dat ding maar’, zei hij, genadig als een god.

Vele uren later hoorde ik van m'n zus, dat zij me gered had. Al de vorige dag had ze aan vader gezegd die pet eigenlijk meer iets voor oom Jos te vinden. Dat was voldoende. Maar dan had ik ook best mee kunnen gaan naar Loesjes huis, dacht ik nog kwaad.

Elisabeth Eybers
Vier Gedichten

Regspraak

(Na aanleiding van die dood van Steve Biko)

Mite van uitverkorenheid
verhef ons bo die later leer
van naasteskap, maar demonstreer
met raakgeplante vuis die feit
dat skending van 'n medemens
intiem aan selfontering grens.

Nostalgiese vers

Om weer aan glinstering te glo
- die oer-uitstippeling van die hemel -
moet ek herinnering inroep,
die nag met stof-en-bloekomwasem,
my veldbed op die sandsteenstoep
skraal teen die klipomskanste huis,
die uitgedoofde dorp, daarbo
oneindige diamantgewemel.
Die aandklok tingel en die lied
uit die vereilande lokasie
bly vlaag op donker vlaag aanspoel:
veelstemmige, bedwelmende verdriet.

Orion die kopstaan-harlekyn
het sy smal middel ingebind
en rats 'n halwe rad geslaan
om op sy voete te beland,
sy swaard juweelstyf aan sy sy,
maar watter rol het vir hom oorgebly?
Die sterre is geblus tot skyn van skyn.

Al sien ek op 'n winteraand
die wakker Hondster lig uitpols
is die onwrikbare Suiderkruis
vir goed verby die ewenaar verdrink.

BBC Wêreldomroep:

Sender waarop ek snags my radio stel
om my deur die lang geul te vergesel
van wag om in te slaap. So om die uur
kan ek somber my seëninge tel
gemeet aan wat die menigte verduur.
In smetteloos gemoduleerde taal

met eeuelang geoliede aksent
ontvou 'n Grieks-afgryslike verhaal,
flikker die vlammeskigte uit die hel
wat mense grimmig op mekaar afstuur.
Die onverskilligheid van die natuur
- daaraan is ons van kindsbeen af gewend -
neem sagter vorms aan, maak opgelug.
Ek tuimel oor die drumpel met 'n sug,
die hordes worstel skimmiger, en ag,
straks daag - één minder nou - 'n nuwe dag.

Satelliet

Kijk maar, die arme satelliet
kan nooit aan die planeet ontvlug
en wil ook nie: wat sou sy doen
diep in die eindelose lug?

Op lyn geslaan deur swaartekrag
het sy ten minste nou 'n baan,
sy moet, as sy 'n systap waag
onmiddellik te pletter slaan.

Daarom dat sy aandagtig tol
en nougeset afstand bewaar,
geoefen in die wakker rol
wat lig in stand hou teenoor swaar.

Sy lei, soos dit 'n maan betaam,
sy oseane heen en weer,
vir haar part kan die heelal vergaan
terwyl sy op hóm konsentreer.

Res net 'n skerfie filigraan
- nuut noem hulle dit, maar ai, hoe oud
word sy by tye, klein en koud -
bly sy nog met hom in die weer.

‘Jij kunt zweven als jij geworteld bent.’ De poëzie van Elisabeth Eybers

Lina Spies

De Afrikaanse poëzie vertoont in verhouding tot de omvang van het taalgebied waaruit zij is voortgekomen en nog steeds voortkomt een grote geschakeerdheid en rijkdom. Elisabeth Eybers neemt hierin een belangrijke plaats in. Haar werk is, in tegenstelling tot dat van haar tijdgenoten, ook in Nederland bekend. Deze bekendheid - hoe betrekkelijk ook - werd geaccentueerd toen de Herman Gorter-prijs van de stad Amsterdam haar in 1975 werd toegekend. Elisabeth Eybers woont sinds 1961 in Amsterdam, en deze immigratie is voor haar poëzie van ingrijpende betekenis geweest. Zij publiceerde haar eerste gedichtenbundel in 1936. Haar laatste publicatie is de bundel *Einder* uit 1977: dat betekent een periode van 41 jaar creatieve arbeid. In haar vaderland blijft Elisabeth Eybers een van de meest gelezen dichters, en een der meest vereerde. De belangrijkste Afrikaanse literatuurprijs werd twee keer aan haar toegekend, in 1943 voor haar eerste twee bundels *Belydenis in die Skemering* (1936) en *Die Stil Avontuur* (1939) en in 1971 voor *Onderdak* (1968).

Het werk van Eybers kan in twee min of meer duidelijke perioden verdeeld worden. De thematiek van de eerste periode valt uit de titels van de eerste drie bundels af te leiden: *Belydenis in die Skemering* (1936), *Die Stil Avontuur* (1939), *Die Vrou en ander Verse* (1945) - de belijdenispoëzie van een jonge meisje, van een vrouw die het stille avontuur van het moederschap beleeft, en zich vijandig opstelt tegen de dood die het leven bedreigt. De vierde bundel, *Die Ander Dors*, is ook vanuit deze gevoelswereld geschreven: het gaat hierin om het menselijk tekort, dat blijft bestaan ondanks liefde en moederschap. Het grote voorbeeld van dit soort menselijk (in het bijzonder vrouwelijk) tekortschieten is de bijbelse Hagar. De vroege poëzie van Elisabeth Eybers is bespiegelend van aard; deze aard manifesteert zich verstechnisch in een zeker metaforisch onvermogen. In deze poëzie is het woordaccent als drager van de sterke onderliggende emotie vaak het voornaamste. De kritici hebben Elisabeth Eybers in verband met haar eerste periode verweten dat haar poëzie geen omvattend levensbeeld vertoont. Zij signaleren herhaaldelijk het gemis aan een zg. unieke levensvisie.

Aanvankelijk behoorde Elisabeth Eybers in de Afrikaanse poëzie tot de ‘periode van Dertig’. In de periode van de Dertigers vonden ingrijpende en belangrijke vernieuwingen plaats; dichters als Van Wyk Louw, W.E.G. Louw en Uys Krige worden hiertoe gerekend. Zij hebben de Afrikaanse poëzie op een internationaal niveau gebracht. D.J. Opperman, die in de veertiger jaren de toonaangevende dichter werd wijdde zijn dissertatie aan de Dertigers, en noemde Elisabeth Eybers *Die Vroulike Aanvulling.* Terecht heeft hij gezegd dat het geringe oppervlak van haar levensbeschouwelijkheid in haar werk gecompenseerd wordt door poëtische diepte, juist doordat zij de wereld van de vrouw zo volledig verkend had: 'n Sekere eendersheid vind ons dikwels in die poësie van digteresse, veral van digtende moeders, maar by hierdie natuurlike eendersheid het daar ook ‘n bewuste eendersheid gekom: Elisabeth Eybers het in die Afrikaanse poësie haar eie rigting gevind en in 'n goeie sin begin uitbuit’.[1]

Tot het vrouwelijke behoort uiteraard het vermogen tot ontvangen. *Die Moeder* illustreert deze ontvankelijkheid:

> Die vreemde oorsprong van jou lewe het
> soos lig deur 'n kristal deur my gevloei
> in al die maande toe ek één was met
> die stil geheim van jou verborge groei.

Elisabeth Eybers vereenzelvigt zich ook met de natuur, omdat de natuur, net als zij zelf drager kan zijn van nieuw leven. Zij beziet de natuur in verband met haar zwangerschap; zij vindt de lente in haar ongeduldige verwachting traag (‘Lente is traag vanjaar’) en spreekt uiteindelijk de regen en de zon rechtstreeks toe:

> Wees mild, o reën en sondeurlaaide dag,
> jul wat die aarde uit haar droom bevry,
> en skenk jul sagte seën aan die wat wag
> in vrees en hoop, dat alles wat moet kom
> en nou nog spraakloos en verborge bly
> uitbreek in heerlikheid van vrug en blom!
> (Sonnet: *Die Vrou en ander Verse*)

De poëzie van Elisabeth Eybers is het verslag van een leven. In haar werk is natuurlijke ontwikkeling te zien, die samenvalt met de gang van het leven van een vrouw. *Die Ander Dors* (1946) is een terugblik op de eerste drie bundels: over de gedichten in deze bundel ligt de zachte, schroomvallige eerbied voor het geheim van de andere mens, ook voor het geheim van de liefde en voor eigen geleden pijn. Een van de allermooiste liefdesgedichten in het Afrikaans vindt men in *Die Ander Dors:*

Die vreemde dae wat ons twee apart
en ver moet wees is geen verwydering:
die helder televisie van die hart
kan in 'n oogwink jou so naby bring
dat ek maar net my hande hoef te lig
om nulle honger tinteling te stil...
(Sonnet)

Belangrijk vind ik in dit gedicht het gebruik van het woord ‘televisie’. Bij Elisabeth Eybers verloopt de waarneming vaak via het ‘hart’, de herinnering. Zij kijkt niet direct, maar het zichtbare wordt als het ware van binnenuit bezien nadat het reeds door de geest, het intellect gefilterd is. De herinnering speelt een belangrijke rol in de poëzie van Elisabeth Eybers. Juist door de gave van de herinnering is het absolute verlies van het kostbare - vooral van de liefde en de geliefde - onmogelijk; zij zegt in een van de vele sonnetten in *Die Ander Dors*:

Sy sal hom nooit geheel en al verloor
al moet die tyd en toeval hul nou skei:
as smart en vreugde weggevloei het, bly
hul helder neerslag in die hart nog oor

Veel kritici hebben gewezen op een gebrek aan scherpe zintuiglijkheid in haar vroege poëzie. (Zintuiglijkheid hangt natuurlijk ten nauwste samen met het metaforisch vermogen.) Nu is het juist interessant dat zij in een herinneringsgedicht (opgenomen in *Die Vrou en ander Verse*) het sonnet *Herinnering*, door middel van zo'n terugblik toch één keer bijzonder zintuiglijk-gevoelig schrijft: ‘... ek weet/nog net dat die gekneusde gras se geur/soos naeltjies was...’ Een omgekeerde houding vindt men in *Die Wilgerboom* (*Die Ander Dors*) waarin zij ‘die helder televisie van die hart’ afwijst ten gunste van de zuiver zintuiglijke ervaring; de boom blijft juist helder en echt als hij niet naar de binnenwereld wordt getrokken:

Laat dit nie deur die sintuigsoom
na binne dring want in die hart
word selfs die helder wilgerboom
se snare listig en verward.

De behoefte om zintuiglijk te leven, vrij van introspectie, vindt men volop in de bundel *Tussensang* (1950), die in werkelijkheid een *tussenspel* vormt in de ontwikkeling van haar poëzie. De bundel heeft een losse structuur, en bevat het enige lange gedicht in het oeuvre van de dichteres: het openingsgedicht *Bome* (weer een herinneringsgedicht!). Van de nieuwe zintuiglijkheid getuigt het gedicht *Planttijd* met zijn treffende slotregels, die een voorstelling geven van de zon als ‘op 'n rak/'n regop, yl-pors'lein, lemoenrooi bord’. In ‘'n Liedjie vir Jeanne’ beschrijft zij de ogen van haar dochtertje als ‘die mosaiëk van silwerblou/en kobaltblou om die pupil...’

‘Tuiskoms in Junie’ geeft in retrospectief een scherp getekend beeld van Nederland - weer gezien door de herinnering - bij thuiskomst in haar eigen Magaliesberg-vallei:

> As ek my oë teen die skittering sluit
> onthou ek skielik Holland - groengeruit
> die nette akkers, en egalig grou
> die lae lug, pophuisies rooi en blou,
> 'n skuit skuif deur die weiland, langs die sluis
> kantel die wydsbeen meul se skewe kruis,...

Tussensang trekt een duidelijke grens tussen het vroegere en latere werk van Elisabeth Eybers. De bundel die er op volgt, *Die Helder Halfjaar* (1956), betekent het voorlopige hoogtepunt in haar ontwikkeling als dichteres: in deze bundel transformeert zij haar vrouwelijkheid, zonder die af te leggen. Ik zou *Die Helder Halfjaar* willen karakteriseren als ‘de bundel van het geluk’, verzen geschapen door de wonderlijke gave van de fantasie, het kreatief vermogen - van april tot October 1955. De datering bedoelt te benadrukken dat het een bijzonder vruchtbare scheppingsperiode was. De bundel bevat zeer goede verzen met ironie als grondtoon: een ironische terugblik op liefde en moederschap. Maar daarnaast blijft de levensextase - om het fluiten van een vogel, om de muziek.

Ironie en extase waren vanaf het begin kenmerkend voor het dichterschap van Elisabeth Eybers, maar deze twee tegengestelde krachten worden vanaf *Die Helder Halfjaar* binnen hetzelfde gedicht bijeengevoegd. De man-vrouw-verhouding, de verschillende relaties tussen mensen (ook die tussen moeder en kind) zijn onvolmaakt - en deze zaken vormen de primaire inhoud van haar poëtische activiteit. In 1958 publiceert zij de bundel *Neerslag*, en haar dichterlijke interesse richt zich nu sterk op het gedicht als ‘neerslag’ van menselijke ervaringen. Het gedicht is, in tegenstelling tot het grote gevaarlijke leven met zijn eeuwige dubbelspel van vreugde en leed, een veilige, volmaakte vorm waarbinnen tegenstellingen zich oplossen, en waarbinnen de dichter die deze contrasten beheerst en tegen elkaar uitspeelt, gelukkig kan leven. Na het slapen op een rustige zondagmiddag, ‘lendene gelenig’, kunnen man en vrouw op eigen kracht naar hun respectieve taken terugkeren; de man in dit geval als zakenman,

de vrouw als dichteres. De erotiek, het liefdesspel krijgt een plaats naast andere bezigheden, vooral naast de intact gebleven werkzaamheid van de poëzie:

Elisabeth Eybers / foto: A. Legerstee

....
Lydelik, lendene gelenig,
word albei 'n middagwaak wyser,
bly elk se bevindinge enig:

by nadere waarneming blyk
dat jóú memoranda in syfers,
mýne in sinsnedes pryk.
(‘Sondagmiddag’, *Neerslag*)

Dit gedicht is een belangrijke antecipatie op de vier ‘Hollandse’ bundels, de bundels die ontstaan zijn na emigratie uit Zuid-Afrika, en vestiging in Amsterdam van Elisabeth Eybers: *Balans* (1962), *Onderdak* (1968), *Kruis of Munt* (1973) en *Einder* (1978). Het leven van een immigrant is in essentie een zoeken naar evenwicht tussen nu en vroeger, tussen het land van vestiging en het land van geboorte en herkomst. En bij al de onzekerheid en ontwrichting - ook van een gebroken huwelijk en het accepteren van het leven als alleenstaande vrouw - blijft de zekerheid, de onaantastbaarheid van het gedicht. Als het liefdesspel ophoudt, kan men nog het spel der poëzie spelen - met al de extase en de zelfstandig bepaalde bevrediging die het geeft. Maar men kan niet zweven, als men niet geworteld is, en de strijd om thuis te raken in een nieuw land duurt voort. Het belangrijkste gedicht in *Balans* is *Twee Kleuters in die Vondelpark*, een gedicht dat de man-vrouw-spanning in de poëzie van Elisabeth Eybers projecteert in een meisje en een jongen die naar een zwaan in het Vondelpark kijken. Voor de jongen is de zwaan bewegingloos en hij is snel verveeld; zijn aandacht dwaalt af naar de straat en het veel sneller bewegen van auto's en bromfietsen: ‘Versadig van die roerlose gesig/pluk hy - die seuntjie - plotseling aan haar hand/vir verdergaan...’ Maar het meisje wil niet, zij weet dat de zwaan niet ‘roerloos’ is: ‘... sý sien webbe onderwater roer’. Zij kan een subtielere vorm van beweging waarnemen. Het is echter mogelijk dat de verwondering ook voor haar

kan ophouden, en dat zij een onderdeel wordt van een kleinburgerlijk bestaan: de jongen na dertig jaar ''n doktrinêre Hollandse meneer' en zij ''n druk slagvaardige mevrou'. In het werk van Elisabeth Eybers komt steeds meer een zekere minachting voor de kleinburgelijkheid tot uiting, zij het niet zonder vergevende ironie. De mens moet zoals een boom worden - de wortels in de aarde, bekend met lucht en zon:

> Nou is sy dronk en pronkerig,
> 'n kelk wat om die stamper gloei,
> angsvallig voor die wind wegwiel,
> verwelkbaar na die son toe keer.
>
> Sy moet nog regop word en dig,
> 'n boom wat vèrgewortel groei,
> vir haar behoefte aan klorofiel
> èn lug èn aarde visenteer.
> ('Meisie', *Balans*)

Een mens zoals het gedicht hem hier beschrijft, zo'n evenwichtige volgroeide vrouw, komt met haar zingende vermogen inderdaad voor in de drie bundels die volgen op *Balans.* Zij heeft evenwicht en onderdak gevonden. In het gedicht *In Extremis* uit *Balans* overziet zij haar dichterschap tot dan toe en komt tot de conclusie:

> In die begin kon ek dit sing.
> Toe is dit my gegun om dit te sê.
> En nou moet ek die laatste woorde sweet.

Van het gedicht zelf zegt zij: 'Verbiddeloos in ewewig/wieg my gedig'. Maar als zij het menselijk evenwicht in *Onderdak* vindt - een bewoonbaar huis en het geluk, omdat zij ook weer een geliefde (en dus de liefde) heeft gevonden - maakt haar poëzie helemaal niet de indruk van laatste woorden die zwetend geschreven worden. De poëzie heeft wel een conversatietoon - de toon van iemand die gewoon iets tegen iemand anders zegt, speels of in ernst -, maar het wiegende, het zingende is niet afwezig. Het gedicht *Sondagmiddag* blijkt profetisch: het dichterschap is een volledig apart bedrijf geworden voor Elisabeth Eybers. De geliefde komt naar haar toe; hij is vaak afwezig, en in zijn afwezigheid schrijft zij haar gedichten. Zo heet een gedicht in *Onderdak Vers vir die Afwesige* en in *Soms* in *Einder* luidt de slot-

regel: ‘Gaan weg, dat ek van jou kan skryf’. De afwezigheid van de geliefde wordt verlangd ter wille van de dichtkunst, die zij in *Neerslag* het ‘edel spel’ noemde en nu: ‘my grillige bedryf’. In *Einder* geeft Elisabeth Eybers een bijna genadeloze analyse van de kunstenaarspersoonlijkheid. Zij werkt de tegenstelling uit tussen kreatieve eenzaamheid, de artistieke behoefte aan afzondering, de wereld van de fantasie en het volledige, warme leven dat geleefd wil worden.

Het betekent de volle emancipatie van het gedicht: het gedicht staat niet meer *in dienst* van de vrouwelijkheid, de liefde of iets anders. Al vroeg heeft Elisabeth Eybers zich verwant gevoeld met de Amerikaanse dichteres Emily Dickinson en in *Die Ande. Dors* vindt men onder de titel *Emily Dickinson*, ook een gedicht over deze zo bewonderde dichteres. Zonder dat er sprake is van directe beïnvloeding lijkt de poëzie van Elisabeth Eybers in haar jongste bundels steeds meer op het werk van Emily Dickinson: de absolute geconcentreerdheid, de woordeconomie, de strakgespannen versregel, de verrassende wending, de ironie. Ook een andere Amerikaanse dichteres moet in dit verband genoemd worden: de twintigste eeuwse Silvia Plath. De uitspraak van A. Alvarez over Plath's bundel *Ariel* is zonder meer van toepassing op het jongste werk van Elisabeth Eybers:

> She steers clear of feminine charm, deliciousness, gentility, supersensitivity and the act of being a poetess. She simply writes good poetry. And she does so with a seriousness that demands that she be judged equally seriously... There is an admirable nononsense air about this; the language is bare but vivid and precise with a concentration that implies a good deal of disturbance with proportionately little fuss.[2]

Al deze aspecten van de poëzie van Elisabeth Eybers worden prachtig geillustreerd door het gedicht *Niets van uw Dienst?*: de geconcentreerdheid, de ironie; de thema's van liefde en poëzie, die elk hun eigen bestaansrecht hebben. Het is tegelijkertijd een gedicht van een immigrant, en bij de toekenning van de Herman Gorter-prijs wees de jury vooral op de bewonderenswaardige vorm die Elisabeth Eybers gevonden heeft voor de ervaringswereld van een immigrant:

> Half-ses, soos deur die radioman voorsê,
> het die son sy bondel op my vensterbank gelê
>
> en laat sy allemanslag na binne gly -
> so'n gladde vent wat oral inpas, hy
> wat die hele Holland van geluk voorsien.
>
> Dag son, gaap ek, jou groot klandisie wag,
> al die adreskolomme in jou boek.
> Ek moet my nog bedink, en bowendien
> gister was homo sapiens op besoek...
> Dankie, nee, geen bestelling vir vandag.

Taal en liefde, schrijven/spreken, en liefhebben zijn op merkwaardige wijze identiek in *Onderdak*, naar mijn mening naast *Die Helder Halfjaar* een nieuw hoogtepunt in het werk van Elisabeth Eybers. Als immigrant leert zij een nieuwe taal en een nieuwe liefde en zo ook de taal der liefde - de primaire, lichamelijke, *woorden*loze taal. Zij

heeft een nieuwe woordenschat nodig, die van de Nederlandse taal, maar ook een universele taal om de liefde uit te drukken:

> Jy, heelmaker, opspoorder van verband,
> ontleder, agtervolger, agonis,
> daag my tot tweespraak, kwalik aangeland
> waar sinsbou, klemtoon, ritme anders is.
>
> Ek, wankelaar, my ou houvas verloor,
> smekend om redding en maar half bereid
> tot nuwe onderhandeling, gee my oor
> met klein kramptrekkings van terugwilligheid.
>
> Hoe kan ek, wat voor elke windstoot swig,
> jou digtheid balanseer, 'n slypsteen wees,
> spitskorrelige weerstand vir jou gees?
> Tog: as die dors ons dryf om, end in sig,
> toevlug te neem tot die begin, word woord
> weer vlees, ontvonk uit friksie oerakkoord.
> (‘Akkoord’, *Onderdak*)

Deze identificatie van de poëtische taal met de taal der liefde brengt ook de oplossing van de oude strijd tussen hoofd en hart. In het gedicht *Krisis* (*Die Ander Dors*) zei de dichteres: ‘Dis hier waar ons twee skei - jy, Hart, en ek/... jou dwase raad kan net die Hoof verwar...’ Het hart is ook in *Die Wilgerboom* verantwoordelijk voor de verwarring van de zintuiglijke indruk die de boom maakt (reeds geciteerd). Zij wil het visuele vrijwaren van introspectie. De oplossing van de strijd hart-hoofd bevrijdt de poëzie van Elisabeth Eybers ook van de vroegere neiging tot het bespiegelende, tot het ‘onpoëtisch’ intellectualisme, dat haar aanvankelijk ook verweten werd. En heel paradoxaal valt het samen met een onbevreesd onderwerpen van het eigen innerlijk aan genadeloze zelfanalyse - een bijna kille ontleding van de

emotie. De paradox die de kern raakt van haar latere dichterschap, zowel wat vorm als inhoud betreft, spreekt voor zichzelf: ontleding/analyse - emotie/innerlijk.

De poëzie van Elisabeth Eybers wordt in haar latere periode noodzakelijkerwijs uitgebreid en verrijkt door haar directe contact met het Nederlands. Zij heeft altijd een meer algemene taal gebruikt en nooit, zoals bijvoorbeeld de dichter D.J. Opperman, het volkse, specifieke Afrikaans, dat sterk geënt is op de Zuid-Afrikaanse leefwijze. Daardoor is haar werk voor de Nederlandse lezer ook altijd toegankelijker geweest. Het is dat nu nog meer.

De invloed van het Nederlands openbaart zich op verschillende manieren.

Heel zelden gebruikt zij een woord dat exact en uitsluitend Nederlands is, en geen Afrikaans. Uit *Onderdak* noteerde ik: 'Die *ober* vee sy *dubbeltjies* komeetsnel weg...' ('Kortsluiting': een vroegere generatie kende wel het woord 'dubbeltjie' voor een nu in onbruik geraakt muntstuk); 'dukdalf' ('sy neus 'n dukdalf: 'Oase'); 'suppoost' ('tot die - suppoost?... of afgesant - opeens verskyn': 'By die internis'). In *Einder* komt het woord 'gedoe' voor, in het gedicht *Modus Vivendi;* het Afrikaans kent alleen 'gedoente', maar elke Afrikaanstalige zal het onmiddellijk begrijpen.

Anders is het met het gedicht *Métier* in *Onderdak*; een gedicht opgebouwd rond het woord 'spullebaas', dat in het Afrikaans helemaal onbekend is. De persoonlijkheid van de geliefde lijkt op die van een spullenbaas = eigenaar van een vermakelijkheidstent op de kermis: reizen, rondtrekken is zijn métier. (In het gedicht 'Hy is nie hier nie' noemt zij hem 'kosmopoliet', en zij spreekt van hen beiden als een 'nomadepaar' in het gelijknamige gedicht.) Maar toen is hij te ver gereisd - de dood in; hij is zijn 'métier' 'te buiten gegaan' en het gedicht eindigt met de verzuchting:

> Ag spullebaas ek het die kluts verloor,
> liefling waarheen was jy ook weer op pad...

Ik geloof dat dit gedicht voor een Afrikaanstalige onbegrijpelijk wordt. 'Ransel' in het gedicht *Einde van die Seisoen* (*Kruis of Munt*) is ook puur Nederlands: in dit verband betekent het alleen 'rugzak' - niet van soldaten - en waarschijnlijk keert de dichteres de uitdrukking hier als het ware om: 'zijn ransel volstoppen' = onmatig eten; het gaat over hippies die uit een park vertrekken, en die nooit veel hebben van wat dan ook:

> Langsaam, met dromerige gebare,
> stop elkeen sy vroom ransel vol.

Sommige woorden zijn begrijpelijk Afrikaans, maar naar mijn gevoel toch primair Nederlands. In de bundel *Balans* vindt men, in het gedicht *Sonneblom*, het woord 'kras', dat in het verband van het gedicht een beetje uit de toon valt voor de Afrikaanse lezer. In het Afrikaans kent men 'kras' namelijk als een scherp geluid of in de zin van 'iemand onvriendelijk behandelen', niet in de betekenis van 'sterk', 'krachtig' ('de oude man is nog kras'), en dit is nu juist de betekenis die het in het gedicht heeft, al is het gebruik van het woord Eyberesk, en niet Nederlands: de zonnebloem blijft de schemering 'kras' trotseren wanneer alle andere dingen vaag zijn geworden en onzichtbaar:

> maar nog - heethoofdige toegerus

met absolute geel - trotseer
die opslagsonneblom hom kras.

In *Onderdak* is het - onhoorbaar, alleen in gedachten (aan het adres van controleur De Laar), uitgesproken - scheldwoord: '... stik voor ek weer skrompel voor jou leenheerblik', in het Nederlands veel sterker dan het Afrikaanse *stik* = 'verslikken', terwijl het in het Nederlands betekent 'sterven door ademgebrek'. Wanneer de dichteres het woord 'stomgelukkig' in het gedicht *Individualis* (*Einder*) gebruikt, ligt de Nederlandse betekenis van 'dom' voor de hand - onbekend in het Afrikaans, waar men het woord in de omgang kent als 'sprakeloos', een betekenis die hier naar mijn idee op de tweede plaats komt. Het gedicht herinnert sterk aan *De Dapperstraat*, een vers van J.C. Bloem met de overeenkomstige slotregel 'Domweg gelukkig, in de Dapperstraat'. De slotregels bij Elisabeth Eybers luiden:

Hoewel nog nooit opvallend kloek
wandel ek weer vandag daarlangs
en ondiepsinnig vergewis
ek my dat 'k leef en selfs, danksy
jy-weet-wat, stomgelukkig bly.

Op de verwantschap van de dichteres met de Nederlandse dichter J.C. Bloem kom ik nog terug.

Elisabeth Eybers schept ook neologismen vanuit haar nieuwe, actieve kennis van het Nederlands, o.a. door een bekend Nederlands woord een ongewone (Afrikaanse) uitgang te geven, en het vaak ook in een ongewoon verband te gebruiken. 'lê ek my toe op die tegniek/van flodderlose opponent' ('Om lief te hê: *Onderdak*). Zij bedoelt hier zo iets als een 'waardige opponent'; een opponent die geen fouten maakt. Tot deze categorie behoort ook 'blarewrongel': 'Wreefdiep beweeg ons deur ou blarewrongel' ('Geslote Park': *Onderdak*).

Vaak heeft Elisabeth Eybers het over haar onhandigheid en haar gebrek aan daadkracht. Zij is iemand die alleen dromen kan en zij is een 'klungel' - vandaar 'klungeltong', een tong die geen volkomen beheersing over het Nederlands kan krijgen ('Woorde': *Einder*). 'Grabbelsak' in hetzelfde gedicht is ook van echt Nederlandse

komaf; het behoort niet tot het gewone Afrikaans, of tot wat ik zou willen noemen de 'alledaags Zuid-Afrikaanse werkelijkheid'. Met grabbeltonnen zijn Nederlanders wel bekend. Haar poëzie heeft zich vernieuwd door het Nederlands en door het gebruik van het minder gewone woord. Daardoor heeft haar poëzie een nieuwe zuiverheid en soberheid gekregen. Bekende emoties en ervaringen worden door deze frisse dichterstaal zo overgedragen dat de lezer nooit automatisch kan reageren. Van de minder gewone woorden in haar jongste poëzie heb ik de volgende lijst opgesteld (mijn categorisering is niet streng: deze woorden komen in de buurt van Neerlandicismen of neologismen):

Uit *Onderdak: hegemoniële* (van hegemonie = oppergezag: 'Hy draai sy hegemoniële rug'); *akoliet; iriseer; boomdendriete; métier; attár; korundum* (van het woord 'korund': soort van edelgesteente); *pallisades.*

Uit *Einder: verdoolde* (i.p.v. het gewone Afrikaanse 'verdwaalde'); *paladyn; swymel*(-rym); *sommeer* (Ndl.: sommeren); *gekadastreerde* groen (kadastreren: nauwkeurig opmeten en in kaart brengen); *erkerbreed* (erker - uitgebouwd venster); *raster; kets; sondeer* (-orgaan); *librarium.*

Doordat ik al jarenlang met poëzie omga, is het mij opgevallen hoeveel Elisabeth Eybers, ondanks alle grote verschillen, gemeen heeft met J.C. Bloem.

Evenals Bloem reageert zij sterk op haar omgeving en zij is daar bijzonder gevoelig voor. (Ik heb reeds gewezen op de overeenkomst tussen haar gedicht *Individualis* en *De Dapperstraat* van Bloem.) Zij 'vermenselijkt' de natuur: vroeger bezag zij de lente in verband met haar zwangerschap; nu vereenzelvigt zij haar nieuwe liefde met het voorjaar:

> Teer knoppies krinkel, waaier oop
> ter delging van die swart versuim:
> skyndood word deeglik opgeruim,
> elke kaal tak in groen gedoop.
>
> Gedagvaar tot gedeelde vreugde
> oorwin ons 'n onwennigheid,
> stap, strompelend soos Lasarus, uit
> die windsels van ons winterdeugde.
> ('Opstanding', *Einder*)

Vergelijk dit gedicht met *Lente* uit *Het Verlangen* van Bloem:

> De lente, en 't scheemren voor de duizlende ogen
> Als bij de knapen, en vanaf de straat
> De luidere geruchten, en 't gedogen
> Van alles, wat het voorjaar lijden laat.
>
> O hart, in 't eeuwig keren der seizoenen
> Verlatener dan de eerste avondster,
> En nog begerig als een boom te groenen,
> Maar steeds geknakt, en altijd eenzamer.

De volkomen overgave aan de volmaakte levensmomenten, de intensiteit waarmee deze momenten beleefd worden, heeft als tegenpool het bewustzijn van de dood. Maar het grote leven is in al zijn aspecten onvolmaakt, triest, vol pijn, en dat maakt het gedicht weer goed. Net zoals J. Kamerbeek in het werk van Bloem een omslag

constateert van menselijke ontoereikendheid naar dichterlijke vervulling, kan ik dit doen i.v.m. Elisabeth Eybers.[3] De poëzie en het schrijven van een gedicht zijn door alle wisselvalligheden heen intact gebleven en van een grote zuiverheid geworden. In verband met het, haar dikwijls verweten, gebrek aan een omvattende levensvisie, schiet mij een uitspraak van J.C. Bloem te binnen die van haar had kunnen zijn: ‘Wat mij dus aan omvang, om het zoo maar te noemen, ontbreekt, hoop ik door zuiverheid te hebben vergoed.’[4]

‘De menselijke conditie is het hoofdthema van Bloem's poëzie’,[5] zegt Kamerbeek bij meer dan één gelegenheid. Dit geldt ook voor Elisabeth Eybers, en in dit thema - ‘la condition humaine’ - vindt men de toegang tot haar poëzie. Zij registreert met toenemende gevoeligheid de mens en het leven in haar kristalheldere verzen.

Universiteit van Stellenbosch 3 september 1978

Eindnoten:

1 ***D.J. Opperman, ‘Digters van Dertig’, 2de druk, Nationale Boekhandel Beperk, 1962, p. 310.***
2 ***Geciteerd op de achterflap van de bundel van Sylvia Plath, ‘Ariel’, een uitgave van Faber, 1966.***
3 ***Vgl. J. Kamerbeek Jr. ‘De poëzie van J.C. Bloem in Europees perspectief’. Polak en Van Gennep 196 7, p. 19.***
4 ***Uit: ‘Terugblik op de afgelegde weg’, geciteerd door Kamerbeek, op.cit., p. 67.***
5 ***J. Kamerbeek, op.cit., p. 10.***

Reizen is mijn manier van Denken

De dood is alom tegenwoordig. Daarom heb ik het er veel over. Maar het idee dat ik als een doodgraver rond zou gaan, vind ik afschuwelijk.

Frank van Dijl in gesprek met Cees Nooteboom

Voor zijn eerste roman *Philip en de anderen* (1955) kreeg Cees Nooteboom de Anne Frank-prijs, zijn tweede *De ridder is gestorven* (1963), werd bekroond met de Van der Hoogt-prijs. Nooteboom, die ook verhalen (*De verliefde gevangene*, 1958) en een toneelstuk (*De zwanen van de Theems*, 1959) schreef, is echter ook bekend als dichter. De Jan Campert-prijs werd hem toegekend voor zijn laatste bundel verzen *Open als een schelp - dicht als een steen* (1978).

Eerder verschenen dichtbundels zijn: *De doden zoeken een huis* (1956), *Koude gedichten* (1959), *Het zwarte gedicht* (1960), *Gesloten gedichten* (1964) en *Gemaakte gedichten* (1970). Bovendien heeft hij, als poëzieredacteur van Avenue literair, een grote reeks poëzievertalingen op zijn naam staan: Vallejo, Enzensberger, Pavese, Guilleric, Themerson en anderen.

Nooteboom (Den Haag, 31 juli 1933) heeft zijn leven lang gereisd. In 1956 kreeg hij een reisbeurs. Sinds de jaren zestig publiceert hij reisverhalen in de Volkskrant en Avenue. Deze werden verzameld in: *Een middag in Bruay* (1963), *Een nacht in Tunesië* (1965), *Een ochtend in Bahia* (1968), *Bitter Bolivia - Maanland Mali* (1971) en *Een avond in Isfahan* (1978).

Met Liesbeth List bewoont Nooteboom, ‘wiens poëtische gaven ook zijn reisverhalen met treffende metaforen bezaaien’ (die is van Carmiggelt), een grondig opgeknapt huis in de oude binnenstad van Amsterdam. Eén straat verder woonde Multatuli in zijn Amsterdamse jaren.

We zitten in een als woonkamer gebruikte opkamer, waarin een ouderwetse schoorsteenmantel domineert. Op de piano de volledige Oosthoek-encyclopedie, in één hoek van de kamer stapels boeken op de grond (van Cees), in een andere een rij platen tegen de muur (van Liesbeth). Veel kunst aan de wanden; een gebeeldhouwde salontafel, waaromheen een lederen bankstel is gegroepeerd; schemerlampen. Niet bepaald het tijdelijk onderkomen van iemand die voortdurend op reis is.

Reizen is een bepaalde vorm van eenzaamheid die je zelf zoekt

Vanwaar eigenlijk dat jachtig heen en weer vliegen?

Dat lijkt maar zo als je al die reizen bij elkaar ziet. Het is al weer een jaar geleden dat ik buiten Europa ben geweest. Een politicus of een zakenman reist meer. In Europa? Dat vind ik heel gewoon, zoals een Amerikaan het heel gewoon vindt om in Amerika rond te reizen. Ik heb me Europa eigen gemaakt. Het is ook niks: met de auto ben je in twee dagen in Spanje.

Maar wat het wezen van reizen is en waarom je reist, dat is natuurlijk toch iets..., dat is meer dan alleen maar gewoon. Ik kreeg een heel aardige kritiek van Maarten

't Hart op *Een avond in Isfahan*, waarin hij toch schreef dat hij het zinloos vindt om op reis te gaan. Er bestaat een zekere intolerantie ten opzichte van het reizen. Mensen worden er op de een of andere manier door geprikkeld, 't Hart vergeet dat ik er mijn brood mee verdien, ook nog eens; het is een specialisme dat voortkomt uit iets in mij.

Je ontdekt dat reizen heel gemakkelijk is. Je bent zó weg. Die barrière van iets heel bijzonders gaan doen, die is er niet meer. Dat is zo geweest zolang ik kan denken. Toen ik geen cent had, ben ik gaan liften en dat is eigenlijk altijd zo gebleven. Eén keer in de zoveel tijd ontstaat er een zekere onrust en dan denk ik: Hé, Borneo of zoiets.

Nooteboom onderbreekt zichzelf om te zeggen:

Ik zit nu even hardop te denken. Laat ik nou eens trachten het te definiëren.

Afgezien van de praktische kant dat je er je geld mee verdient, krijgt een reisverhaal een heel bepaalde intensiteit, omdat je meestal alleen reist. Je kunt beter nadenken, je wordt niet afgeleid door kennissen, vrienden, huwelijken... Van de eerste tot de laatste seconde ben je eigenlijk met het reisverhaal bezig: het is een geconcentreerde vorm van schrijven.

Je hebt een duidelijk omschreven functie: je bent een reiziger. Als je het negatief gaat zien, lijkt het op een vlucht naar voren, maar als je het analyseert, desnoods als een vlucht, als een deel van je leven, dan functioneer je daar best in. Reizen is een bepaalde vorm van eenzaamheid die je zelf zoekt. Als je er eenmaal voor gekozen hebt en je bent in de Sahara, dan moet je ook verder. Het lijkt dan net of alles daar toegescherpt wordt, een vorm van verhevigd leven.

Omdat je jezelf moet redden uit onverwachte situaties?

Het is een heel rare vorm van schrijven. Het is ook een vorm van mediteren, maar je bent eigenlijk de hele dag aan het lezen en het schrijven in een vreemd land.

Er is iets misgegaan met het citaat voorin *Een avond in Isfahan.* Er staat: ‘No man can walk abroad save on his shadows’ en er moet staan: ‘... save on his own shadow’. Een reisverhaal is altijd een verhaal waarin je zelf een rol speelt. Het is een genre dat door haast niemand beoefend wordt en dat je ontheft van de afschuwelijke noodzaak om iets te verzinnen. Je ensceneert je leven voor een deel, wat je dan verzint is je eigen leven, je bestaan als fictie. 't Hart zegt: ‘Je verbergt zoveel in je verhalen’. Dat is waar. Ik heb het wel over mezelf, maar ik ga er niet zo extreem ver in. Ik suggereer een hoop, ja, maar ik vind het niet nodig om mensen lastig te vallen met een teveel van jezelf. Dat wordt wel duidelijk uit de hele sfeer van waaruit je schrijft.

Wat me wel is opgevallen, is dat er nu echt belangstelling voor reisverhalen is. Er is voor het eerst serieus op gereageerd in de pers. In Engeland is die traditie veel sterker.

Reizen is geen kwestie van middelen. Iedereen kan zich verplaatsen. Je komt ook overal mensen tegen die zich op een marginale manier in leven houden. Het is een misvatting dat het een kwestie van geld zou zijn. Je kunt in Goa voor tien gulden een hut op het strand laten zetten. Je kunt voor zevenhonderd gulden naar Los Angeles en in Amerika is het leven beduidend goedkoper dan hier.

Een reiziger is, behalve reiziger, ook een vreemdeling.

Dat werkt twee kanten op: je hebt de neiging om je ontzettend aan te passen. In landen als Frankrijk, Italië en Spanje, in Europa heb ik altijd het gevoel dat je met mimicry veel kunt doen, maar het resultaat is dat je dan pas goed merkt dat je er niet bijhoort. Ik kom al ruim twintig jaar lang elk jaar een tijd in Spanje. Je ontsnapt aan de anecdotiek van het dagelijks leven thuis, dat wat ik het vaderlandse gezelschapsspel noem: je weet het nu wel, het CDA, de PvdA, daar wordt toch een deel van je leven door beheerst. Aristoteles zei al dat je je helemaal niet met politiek moet bemoeien, Plato beweerde juist weer van wel; ik heb soms het idee dat je met het volgen van locaal politiek nieuws onevenredig veel tijd kwijt bent.

Ik ben een krantenaddict, maar ik vind het heerlijk rustgevend om een maand of wat niks te lezen over Van Agt en Wiegel. In het buitenland ben je er godzijdank minder anecdotisch bij betrokken. Politiek is voor een heleboel mensen vervangend bezig zijn. Nieuws wordt ook entertainment. Veel van wat je heel gewoon vindt, zoals lange lappen lezen over het CDA, mis je helemaal niet als je op reis bent en na een half jaar pak je het weer heel gemakkelijk op.

Ik ben iemand die zijn onschuld verloren heeft, maar er nog wel naar terugverlangt

Je zegt: ‘Je onsnapt aan de anecdotiek van het dagelijks leven.’ Dat wijst toch in de richting van vluchten.

Dat reizen is a) Unruhe des Herzens en b) het weigeren je serieus voor iets in te zetten, dat is misschien waar. Voor mij is het toch vooral een methode, een

confrontatie met jezelf. Dan kun je zeggen: ‘Moet je daarvoor zover weg?’ Nou, het werkt. Iemand die niet reist weet niet hoe het is om 's avonds in een Afrikaans dorp aan te komen. Er zijn momenten in de tropen die je diep aangrijpen. Je kunt hier wel diep aangegrepen raken, maar nooit op die manier, want je weet het allemaal al.

Afrika is moeilijk te bereizen, maar het idee van ruimte is onvergelijkbaar, die onschuld. Je voelt jezelf getransponeerd in een ander, een onbekend wezen. Op dat punt zit voor mij de aanraking met poëzie. Je komt er in aanraking met zekere vormen van archaische onschuld in hele stille en primitieve samenlevingen en hebt dan het gevoel dat je via een omweg weer aan de bronnen van de poëzie komt.

Ik ben een aanhanger van de gedachtengang van iemand als Octavio Paz, de Mexicaanse dichter en cultuurfilosoof. Hij heeft een schitterend boek geschreven over moderne poëzie: *De kinderen van het slijk.* Hij ontwikkelt daarin het idee dat de tegenspraak van dit moment zich uit in het analogische en het ironische gezichtspunt in de poëzie.

In primitieve culturen vind je mensen zoals wij ooit zijn geweest. Hun leven wordt bepaald door eten, drinken, slapen en goden. Het analogische is een bepaald verlangen naar een archaïsche samenleving en het ironische is: wereldwijs, van god los, bezig zijn wat er nog aan archaïsche samenlevingen rest om zeep te helpen. Ik heb het nog nooit heel simpel kunnen zeggen: je draagt als het ware twee mensen mee, een met een hang naar het eeuwige, en een die dat perfect ironiseert.

Die theorie zegt mij wel wat: it rings a bell. Ik heb gemerkt hoe ik reageer. Neem bijvoorbeeld die gedichten over Griekenland (in *Open als een schelp - dicht als een steen*, F.v.D.): ik reageer met een zekere mate van heimwee. Zou je dat nou alléén maar hebben, dan zou je waarschijnlijk een buitengewoon soort schwärmerische poëzie schrijven, dan zou je er niet een controle op hebben, ik noem dat nu maar wereldwijs. Ik ben iemand die zijn onschuld verloren heeft maar er nog wel naar terugverlangt. Ik heb vroeger überhaupt nooit over poëzie willen theoretiseren, dat vond ik de dood in de pot. Ik ben er nog niet zo voor. Ik heb ook

nooit iets met een groep of een stijl te maken gehad of willen hebben. Iedereen heeft vaders in de poëzie, maar de mijne wonen niet in Nederland.

Cees Nooteboom / foto: Eddy Posthuma de Boer

Even voortbordurend op die theorie van Paz: zou je het reizen naar primitieve samenlevingen kunnen uitleggen als een poging om de verloren onschuld terug te vinden? Reizen als, vergeef me de religieuze uitdrukking, loutering? En is de poëzie dan een middel om die poging voor eeuwig gestalte te geven?

Laat ik voorop stellen dat ik tegen religie geen bezwaar heb, dat wil zeggen, tegen religieuze gevoelens. Religie is het helaas georganiseerde complex van religieuze gevoelens. Ik denk dat iemand die geen religieuze gevoelens heeft een heel armzalig mens is. Het trieste van religies is dat deze gevoelens vervalst of onderdrukt worden.

Reizen als loutering, nou, dat is helemaal niet zo gek. Het is een bepaalde vorm van tot klaarheid komen. Het lijkt heel afleidend, maar het is een concentratie. Ik heb een fysieke behoefte om mezelf af te zonderen van de samenleving waarin ik leef. Die mis ik ook niet als ik me afgezonderd heb. Vroeger miste je de stad, het café. Wat ik nu mis is mijn huis omdat mijn boeken er staan, maar daar houdt het ook echt mee op.

Ik neem altijd veel te veel boeken mee. Onderweg kom ik ook altijd boeken tegen die ik wil lezen. Je sjouwt je een ongeluk. Het is een soort fetisjisme, het is echt een beetje een ziekte. Tegenwoordig ben ik al zover dat ik mijn tikmachine niet meeneem, omdat ik hem ècht nog nooit gebruikt heb.

Ik ben verder ook geen lichte reiziger. Aad van der Mijn, misschien de enige in Nederland die hetzelfde genre beoefent als ik, reist met niks. Voor mij gaat dat niet op: het maakt je zo herkenbaar als reiziger. Ik wil me ook kunnen kleden: je moet ook een interview met de president van een land kunnen maken. Kortom: ik reis altijd met veel teveel.

Misschien omdat je je toch niet kunt losmaken van je achtergrond?

Ik ga op reis met een functie. Als ik voor mezelf zou reizen, zou ik er anders tegenover staan.

Het werk bestaat uit drie fasen: eerst de voorbereiding, het lezen over de te bezoeken landen. Dan komt de reis zelf. Eigenlijk ben je dan aan één stuk door aan het werk. Zelfs als je op een terras zit, ben je bezig dingen op te zuigen. Ik maak ook doorlopend notities, daar destilleer ik de beschrijvende elementen uit. Als ik terugkom, lees ik de specialistische informatie. Soms is het moeilijk om een stuk te schrijven over een land en mijn aanwezigheid daar.

Die notities zijn ook heel belangrijk. Ik heb een verzameling van tientallen zakboekjes die helemaal zijn volgekrabbeld. Het uitwerken van een verhaal doe ik soms heel erg lang nadat ik terug ben. Wat dat betreft is het werken voor Avenue wel prettig, want ze vragen nooit waar iets blijft: ze geven me de tijd. Sommige reizen moet je vier maanden laten liggen. Ik heb wel eens een jaar na dato over een reis geschreven. Omgekeerd laten zij ook wel eens iets een jaar liggen. In december '77 heb ik een reis gemaakt door Navarra en Aragon, dat verhaal komt er pas na veertien maanden in. Vervelend? Nee, want je weet dat het goed is. Als het dan een jaar blijft liggen, is het niet erg.

Ik ben nu met een serie begonnen die *Voorbije passages* heet. Hij gaat alleen over Europese culturele reizen: kerken, schilderijen, gebouwen. Ik schrijf ook over dingen waar ik vroeger al geweest ben, zodat ik ook over mijn eigen verleden kan nadenken.

In hoeverre worden je gedragingen tijdens een reis beïnvloed door de rol die je speelt? Ik bedoel: doe je bepaalde dingen, of laat je ze juist na, omdat je denkt dat dat goed zou zijn voor je verhaal?

Dat vind ik een heel moeilijke vraag. Mulisch zei eens: ‘Moet je dáár ook over schrijven? Maar dan ben je altijd aan het werk, dan *zie* je niets meer.’ Maar zo is het voor mij niet, ik zie het dan verhevigd èn gespleten: als werkelijkheid en als onderdeel van mijn verhaal. Ja, in de loop van twintig jaar ben ik iemand geworden die reist en erover schrijft. Dat heeft geleid tot een zekere vereenzelviging, die tussen een kijkende en verzinnende reiziger.

Ik ga nu naar Borneo en daarna naar Singapore. Ik kan gaan vliegen, maar ik kan van Singapore ook de trein naar Thailand nemen. Dan ben je vijf dagen onderweg en niet erg comfortabel. In die zin doe je dus wat omdat je er iets in ziet, je verzint op die manier de *circumstance* voor een verhaal.

Je loopt niet steeds te denken: dit of dat moet ik beslist doen want het past in mijn verhaal. Zo'n stuk heeft maar een bepaalde lengte en er gebeurt toch al zoveel. Je doet wel dingen, maar het is heel moeilijk te scheiden of je ze doet voor het verhaal of niet.

Maar je bent een schrijvende reiziger, daar is niks aan te doen. Een reizende schrijver ook.

Je reisgedichten, ontstaan die ter plekke?

Nee, die ontstaan hier. Ik heb ze geschreven naar aanleiding van foto's. Die roepen dan natuurlijk weer een stemming op. Er vallen een hoop gedichten af, maar een paar blijken er op de zeef te blijven liggen.

De keren dat ik gedichten heb geschreven over reizen, ging ik echt op reis om die gedichten te schrijven. De *Exterieurs* in *Open als een schelp - dicht als een steen* zijn dus echt vervaardigde voorwerpen. Het is iets wat je ook moet kunnen, maar het staat bezijden waar ik normaal mee bezig ben. Ze zijn ook leesbaarder dan de andere gedichten.

Ik ben tegen de angst voor het onleesbare

Ook toegankelijker.

Ik ben tegen de angst voor het onleesbare. Ik vind dat mensen niet altijd meteen rationeel moeten kunnen begrijpen wat er staat. Ik heb het wel eens hiermee vergeleken: ik vertaal veel poëzie en schrijf daar inleidingen bij. Dan ben je gedwongen om op te schrijven waarom je iemand bewondert. César Vallejo beschouw ik als een van de grootste dichters van deze eeuw, maar hij is buitensporig moeilijk. Maar als je je openstelt, *ontvang* je waar die man het over heeft: het totaal van de man en zijn poëzie. Wie eist dat alles coûte que coûte rationeel helder en duidelijk moet zijn gaat voorbij aan het wezen van de poëzie. Het huis van de poëzie heeft vele woningen, de rationele is er een van, de anecdotische een andere, maar er is ook een mystieke.

Herbert Read zegt (in *Obscurity in poetry*) ‘Het is een vergissing om aan een dichter te vragen om zijn gedichten uit te leggen, want de emotionele eenheid die de bestaansgrond van elk gedicht is, kan niet gemeten worden met de instrumenten van de rede.’ ‘The poem must be received directly without questioning and loved or hated.’

Dat sluit niet uit dat je over gedichten kunt praten. Gedichten mogen niet dadelijk verworpen worden omdat ze niet direct duidelijk zijn. Het is als met abstracte kunst: als je door een zaal loopt, voel je wel wat goed is en wat niet. Er bestaat een innerlijke logica, die registreert of datgene wat je ontvangt toch een logische en emotionele entiteit op zichzelf is.

Ze hebben van mijn gedichten gezegd, dat ze hermetisch zijn. Behalve dat ik dat deftig vind klinken, vind ik ook dat het meestal niet waar is. Ik weet precies wat er staat, maar het gedicht is pas goed als iemand die het verkeerd of anders leest er toch een emotie bij heeft.

Ik heb iets tegen slechte dichters

Een gedicht moet dus multi-interpretabel zijn?

Dat is denk ik alles. Nou, dat is onzin natuurlijk. Het is wel zo, dat als wij samen voor een schilderij gaan staan, wij beiden een ander verlengstuk van het schilderij vormen. In die zin zou je kunnen zeggen dat de lezer het gedicht pas afmaakt, maar ik zal nooit meer weten dan wát hij er dan van maakt.

Ik kreeg een kritiek van Hans Warren, die was gaan zitten om het niet te begrijpen. Hij zei: ‘Al lees je die gedichten tien keer, dan staat er nog niets dan geleuter.’ Hij citeerde de regels: ‘twee die er één zijn/wordt er geen.’ In de Duitse romantiek betekent ‘je dubbelganger zien’ een aankondiging van de dood. Ik zeg niet dat je alle Europese klassieken moet kennen, maar Warren heeft het helemaal niet begrepen, terwijl dit toch hoort tot een symbolisch arsenaal dat bekend moet worden verondersteld. De enige die het tot nu toe gezien heeft is Wiel Kusters in BZZLLETIN, maar de bundel is dan ook nauwelijks besproken tot nu toe.

De krampachtige rehabilitatie van het sonnet: ik vind het een doodenge ontwikkeling. Niet wat de vorm betreft, maar de mentaliteit. Een vorm op zichzelf is noch goed, noch slecht, maar een heleboel mensen grijpen met het sonnet niet terug naar het gouden Europese sonnet, maar naar het loodzware Nederlandse burgermans sonnet uit een saaie en vervelende tijd. Het zijn minikwakerijtjes. Het zijn altijd de mindere broeders die het hoogste woord hebben. Nederland wordt weer een heel brave en bedaarde maatschappij en daar is die poëzie de weerslag van. Ik bedoel er niet Komrij mee, maar de meelopers, de regressieve kantoorbediendes. Nogmaals: ik heb niks tegen de vorm, maar tegen het gebabbel erin. Dat kan natuurlijk ook in vrije verzen.

Kortom, ik heb iets tegen slechte dichters.

De Italiaanse dichter Montale heeft gezegd: ‘Pas op voor de rijmen, het zijn net oude wijven. Houd ze buiten de deur.’ Het zijn vaak levensgevaarlijke vormen, omdat ze door hun ouderdom een soort ouderom aan gedachten met zich mee kunnen brengen. Het schrijven van niet-rijmende poëzie kan ook leiden tot laffe gemakzucht, maar als iemand werkelijk

wat te zeggen heeft, dan wordt hem dat van binnenuit gesuggereerd en niet door een rijmwoord wat op hem af komt.

Ritme, daar geloof ik heel sterk in. Nee, dat vind ik geen beperkende factor: er wordt vanuit de taal geen suggestie gedaan. Rijmen is bij heel grote poëzie en grote dichters niet erg, maar voor zwakke broeders is het heel gevaarlijk. Voor je het weet ben je terug in de vorige eeuw.

Een paar maanden geleden las ik in De Revisor een stuk over Gorter. Hij had gezegd, dat poëzie erg moest zijn. Dat gaf een schok van herkenning. Ik vind ook dat poëzie erg moet zijn. In de Nederlandse poëzie proef je geen behoefte, geen intensiteit. Het is schemerlampen-poëzie, niet spannend.

Komt dat misschien omdat de meeste dichters niet reizen en dus nooit van hun schemerlampen los komen?

Nee, je kunt ook alleen in je kamertje door de woestijn trekken, maar het is wel zo, dat als je veel buiten Nederland bent, je toch vreemd tegen deze maatschappij aankijkt. De meeste mensen zijn hier letterlijk geparkeerd, net als hun auto's. *De getemden in hun tuinen*, waar Roland Holst het over had.

Ik beschouw de dood als een bestanddeel van het leven, daarom heb ik het er vaak over

De dood speelt in je werk een grote rol. Ben je door de dood gepreoccupeerd?

Dat zeggen ze. In het laatste hoofdstuk van *Een avond in Isfahan* schrijf ik:

> Ze (vrienden, vijanden) vragen me wel eens waarom ik zo gepreoccupeerd ben met de dood, waarom ik altijd over kerkhoven schrijf en er naar toe ga. Niemand komt ooit op het idee dat ik er wel eens heen g e l e i d zou kunnen worden. Afgezien daarvan, ik vind kerkhoven niet zo treurig, en de dood eigenlijk ook niet.

Dat is absoluut zo. Ik denk dat ik het veel over de dood heb, omdat het essentieel is om het erover te hebben. De meeste mensen doen dat niet, maar die missen dan ook iets essentieels. Ik ben niet altijd vrolijk, maar over het algemeen ben ik een opgeruimd mens die van het leven geniet. Ik vind het idee dat ik als een soort doodgraver rond zou gaan wel afschuwelijk. Ik beschouw de dood als een bestanddeel van het leven, daarom heb ik het er vaak over.

De dood is alom tegenwoordig. Als je op mijn leeftijd gekomen bent, zijn er al heel wat mensen gestorven van wie je hield. Elke keer als je over zo iemand nadenkt, denk je al aan de dood. Dat moet je weloverwogen doen. Ik zal je een voorbeeld geven: *Satisfaction*, dat nummer van The Rolling Stones, daar mocht ik altijd ontzettend graag op dansen met Loesje Hamel. Altijd als ik waar ook ter wereld *Satisfaction* hoor, denk ik aan Loesje en de dood en dat is een vorm van rouw.

De dood is er nú. Pas als je dood bent, hoort de dood er niet meer bij, dus als je hem beleven wilt, zul je dat tijdens je leven moeten doen. Ik zie dat niet somber in. Ouderdom wel - die stel ik me voor alsof je altijd verkouden bent.

(Nooteboom zit gedurende het gesprek voortdurend te snotteren, F.v.D.) Het verliezen van je faculteiten, daar hoor je mij ook niet over, dat komt wel. Maar de dood is er nu, daar moet je nu over nadenken.

Zou je kunnen zeggen dat je door dat reizen de dood uitdaagt? Een reiziger neemt grote risico's, al zijn er mensen die beweren dat vliegen veiliger is dan de straat oversteken. Ik denk ook aan de titel van je laatste bundel reisverhalen: 'Een avond in Isfahan'; in Isfahan werd de tuinman uit het gedicht van Van Eyk door de dood gehaald.

Vliegen mag wel veilig zijn, maar niet in de vliegtuigen waar ik soms in zit. Zo'n DC 3 boven het oerwoud, dan denk je: als het bekeken is, dan is het nu wel góed bekeken.

Ik denk er niet zo over na. Als ik het land verlaat, denk ik wel eens: misschien kom ik nooit meer terug, met een zekere opgewektheid. Angst is een soort energie. Als je niet vaak genoeg bang bent geweest, word je te lui.

Er zit misschien een al dan niet vals element in van een groots en meeslepend leven. Je kunt die reizen niet maken als je niet iets van een avonturier in je hebt, een zigeunerachige rarigheid. Isfahan, daar wilde ik al zo lang naartoe. Het werd een obsessie. *De tuinman en de dood* is trouwens wèl een goed, rijmend gedicht, het gaat ook niet over de dichter zelf. Toen ik er eenmaal was, wist ik zeker dat het daar absoluut niet zou gebeuren. Ik heb toen Carmiggelt nog een kaart gestuurd vanuit Shiraz, waarop ik geschreven heb: 'Ik zal wel gehaald worden in een plaats die nergens op kan rijmen.'

Laten we even terug gaan naar de lezer die het gedicht afmaakt. In 'Portret, zelfportret' schrijf je: 'raadselachtiger dan een lezer'.

De lezer is voor de schrijver per definitie raadselachtig. Je weet nooit hoe hij leest, wie hij is. Nee, ik denk nooit aan de lezer. Die ene keer wel, maar verder, nee. Het is zo natuurlijk dat er een lezer is, nee, hij volgt echt zijn eigen wetten.

Wordt er door lezers op je werk gereageerd?

Ja, op die reisstukken zeker en ik moet zeggen: vaak heel aardig. Na dat stuk over Mali kreeg ik een brief van mensen die daar al acht jaar woonden en schreven dat het was alsof ik er ook acht jaar had gewoond. Je hebt het gevoel dat je zo'n land in je opzuigt, als dat blijkt te werken is dat heerlijk. De feitelijke

Cees Nooteboom: Getijde
I

Er is geen volgorde aan mijn gedachten.
Als ik de kathedraal af heb maak ik de symfonie.
Daarna leer ik en martel,
ik stuur de regimenten en ontwerp de brug.

Chinees schrijf ik ook, en ik demp het moeras.
Dan dans ik de tango, ik verzamel de vloot,
ik schilder de appel op de duizend manieren,
maar hoe vaak ik ook met je slaap
de tijd blijft onzichtbaar.

Hij is er en hij is er niet.

II

Nu eet ik.
Ik eet en ik drink
van mijzelf.

Het wordt niet minder
maar meer
om te verdelgen
of te vergaan.

III

Andere verschrikkingen onder de orgelbogen.
Het gebeente, verblind door zijn eigen onzienlijke glans,
wrokt en klaagt over meer en beter,
en in de ruimte die de tijd is
ga ik van hier naar daar
over de paden van de klok,
maar alleen ik verander.

Als het eens anders was?

De wezel in het veld die niet weet
dat hij een wezel is
maar een wezel is
tot hij geen wezel meer is

Als het eens anders was?

IV

In dit getij leer ik mijzelf kennen.
Steeds minder:
ik had wel duizend levens
en ik nam er maar één!
Langzaam zweef ik op de spiegels af
waarin ik ga smelten.
Pas als ik de wijzerplaat raak ontplof ik daar zachtjes:

twee die er één zijn
wordt er geen.
Dan heb ik zelfs deze woorden niet geschreven.
Hoe komt het dan dat jij ze kunt lezen?
Hoe groter het oog wordt
des te minder
te zien.

V

Ik heb het allemaal zelf bedacht,
de dansen, het water,
de auto, het ijs.

Alleen jou, jou heb ik niet bedacht.
Jij was uit de ondoorzichtige tijd gekomen,
misschien zoals ik, misschien anders.
Jij had een miljoen jaar wereld
als een eierschaal achtergelaten
en daar sta je,
boven op het bestaande,

een vlinder in de winter.

Tot het ogenblik kruimelt, breekt,
op ons opvreet
en zichzelf verteert tot de wolk
die zo groot was als alles

en zo groot is als niets.

(Uit: *Open als een schelp - dicht als een steen*, Amsterdam, 1978)

informatie is het raamwerk dat je aanbrengt, maar het gebouw is van de zinnen, anders schrijf je een rapport.

Schrijf je over het ene land gemakkelijker dan over het andere?
Ja. Bijvoorbeeld landen waar je geen historische band mee hebt. Met Perzië heb je die wel, en met Japan kun je een band krijgen door lezen, maar er zijn landen met een niet aperte geschiedenis, landen waarmee je minder affaire hebt dan met andere landen. Als je dan ook nog een taal hebt die je niet verstaat... In Arabië en Japan kun je de opschriften niet lezen. Dan kun je daar weer een deugd van maken.

Om te kunnen leven gebruik je jezelf op

Je schrijft (in 'Getijde'): 'Ik eet en ik drink/van mijzelf'. Is dat wat poëzie is, eten en drinken van jezelf?
Er zit iets Elckerlyc-achtigs in dit gedicht: ik heb een aantal menselijk functies opgesomd. Ik kan natuurlijk niet Chinees schrijven en een kathedraal bouwen. Ik bedoel er mee: er moet heel veel afgekapt worden eer je aan de essentie van jezelf toe bent. Daarna komt: 'Als het eens anders was?' Het is een verzet tegen het menselijk lot. Met een soort heimwee roep ik het beeld op van een dier dat altijd een dier is. Wij ook wel, maar wij hebben de mogelijkheid van de reflectie. Dit gedicht werd ook niet begrepen, gewoon omdat men niet leest wat er letterlijk staat.
Als ik het lees, denk ik: het is heel simpel, het stáát er toch heel duidelijk: 'ik had wel duizend levens/en ik nam er maar één!' Iedereen heeft voor mijn gevoel duizend levens, maar je neemt er maar één.
Het idee van een ander leven houdt veel mensen hun leven lang bezig: wat ze hadden gehad willen hebben. Iedereen kan in gedachten duizend levens voor zich oproepen. Het verschil met de wezel uit het gedicht is, dat hij één leven heeft, net als wij, maar ook maar van één leven weet.
Eten en drinken van jezelf: je eet jezelf al levend op, je slijt af tot er niets meer over is. Dat doet iedereen, om te kunnen leven gebruik je jezelf op. Het zou mooi zijn als je op het moment dat je op bent tot de juiste conclusies komt - dat is dan de spiegel waarin je versmelt. ('Langzaam zweef ik op de spiegels af/waarin ik ga smelten.') In mijn poëzie probeer ik de Elckerlyc-gedachte, dat iedereen de collega is van iedereen, uit te werken: jij als spiegel van alles en alles als spiegel van jou, met als grondwet: ik geloof in de collegialiteit van al het bestaande, van alle niet-vervaardigde voorwerpen, of het nu een steen is of een plant of het heelal. Die collegialiteit voel je het sterkst in de natuur. Hier heb je geen natuur meer, maar in Alaska, de Sahara of het Surinaamse oerwoud, daar komt het andere met zo'n kracht op je af zetten, die confrontatie is een meditatie op zich. Ik besef best dat andere mensen dat in hun kamer hebben, en ik begrijp dat Maarten 't Hart het heeft als hij Walter Scott of Svevo leest - ik ben trouwens jaloers op wat hij allemaal gelezen heeft - maar ik wil toch niet met hem ruilen. Je zou kunnen zeggen: reizen is mijn manier van denken. Wel wat omslachtig, ja.

Ik begrijp iemand die niet wil reizen heel goed. Je weet pas wat het is als je reist. Ik begrijp alleen niet dat ze mij de vrijheid niet willen laten, alsof er maar één geldige manier van leven zou zijn.

Bij zo'n confrontatie, wat voel je dan? Voel je je, om het maar eens hoogdravend te zeggen, nietig, voel je je eenworden met de natuur?
Ik wil wel zeggen dat er momenten zijn van bijna-mystieke natuurbeleving met een soort raar gevoel dat je erin zou willen verdwijnen.

In die spiegel?
Als je dat zo zou willen noemen. Het is het goddelijke gevoel van onthechtheid. Er zijn ook weinig woorden voor: gelukzaligheid. De hogere stadia van de meditatie heb je natuurlijk op de meer uitgelezen plaatsen. Een terrasje in St. Tropez is ook leuk, maar anecdotisch leuk. In een hotelkamer in New York kun je ook aardig op jezelf teruggegooid worden, maar het is toch anders. Een dergelijk geluksgevoel heb je alleen maar in de natuur.
Ik denk dat mijn werk snel zal verouderen, samen met de natuur! Over een tijdje weet absoluut niemand meer waar ik het over heb. Mensen vinden het raar, dat ik zoveel natuur in mijn gedichten doe. Ik heb altijd een sterke natuurbeleving gehad, dat is wel vreemd voor een stadsmens.

In je gedichten heb je het vaak over de tijd.
De tijd houdt me erg bezig, ja. Ik vind het heel moeilijk om daar iets over te zeggen. Hans Andreus was veel bezig met licht, hij probeerde daar een wetenschappelijke draai aan te geven. Ik wil elke wetenschappelijke pretentie vermijden. Hoe meer je erover weet, des te moeilijker wordt het om erover te schrijven. Ik wil die dingen meer vanuit het onderbewuste hanteren, niet programmatisch.
Ik ervaar de tijd fysiek als een ruimte. Het nadenken daarover komt ook voor in *Voorbije passages*, wat al een dubbelzegging is. Ik vind de tijd ontzettend raadselachtig en wetenschappelijke boeken maken hem voor mij nog mysterieuzer. Het meest voor de hand liggende is te denken dat de tijd niet bestaat.

Zoek je in je poëzie een formule om de tijd in uit te drukken?

Nee. Ik zie dat ook niet als doel, ik zou niet weten hoe dat moest. Je zou kunnen zeggen dat je leven een gedachtengang is. Mijn reisartikelen zijn daarvan een sociaal gevolg, de poëzie is daarvan de neerslag en ook weer een meditatie, een vorm van denken. Ontdek jezelf in de wereld en de wereld in jou, maar dat lukt alleen maar soms.

Leven door Afzien van Leven
Johan Diepstraten

In het prachtige verhaal *Derde liefde* beschrijft Maarten 't Hart de liefde van de tienjarige hoofdpersoon voor het meisje bij schoenmaker Fortuyn. Gefascineerd door de diep rood geverfde lippen, de donkere wimpers en de opzichtig gelakte nagels, loopt het jongetje wekenlang langs het raam om een glimp van haar op te vangen. Op de dag van haar ontslag durft hij het aan om een busrit met haar te maken. Het verhaal eindigt in de volgende euforie:

> Ik voelde mij plotseling geheel alleen op de wereld. Er was niemand, niemand anders. Ik had de gehele aardbol voor mijzelf, ik kon gaan waar ik wilde, ik zou nooit meer iemand ontmoeten. Een onuitsprekelijk vredig gevoel nam bezit van me. Als ik geheel, alleen was, deed het er niet toe. De bruine rietkragen werden mijn vrienden en de vogels mijn lotgenoten. Ook zij waren alleen. Het gevoel van intense eenzaamheid werd zo sterk dat ik zelfs meende dat de wereld ophield te bestaan. De mist werd weer dikker en ik zweefde in een luchtlaag, er was geen aarde meer onder mij, niets was er meer, niets dan volstrekte leegte. Ik holde niet meer, ik wandelde in de mist, mijn handen veilig geborgen in mijn broekzakken, ik wandelde maar en alle ellende leek ik volledig achter mij gelaten te hebben.
> (*Mammoet op zondag*, p. 25)

Eenzelfde soort solipsistische gedachte is in vroeger werk van Maarten 't Hart terug te vinden. In *Ik had een wapenbroeder* kan de ‘ik’ de werkelijkheid niet grijpen, hij staat buiten de wereld ‘die er niet is’. (p. 91) Veel verhalen en romans van 't Hart worden gekenmerkt door eenzaamheid: zij is een steeds terugkerend element in de ‘romanwerkelijkheid’ die hij publiceert. Maar ook in de ‘echte’ werkelijkheid ondergaat hij haar vaak. In *De kritische afstand* (p. 139) beschrijft 't Hart de ontzettende eenzaamheid die hem overvalt als hij luistert naar muziek die een geweldige indruk op hem maakt. Hij wordt erdoor geobsedeerd, aan niets anders kan hij dagenlang denken, hij voelt zich zelfs vervreemd van zijn omgeving. Iedereen die interviews met 't Hart heeft gelezen weet dat hij vaak zinspeelt op zijn solitaire jeugd. Een voorbeeld ervan geeft hij in *De som der misverstanden* (p. 21) waarin hij aanduidt hoe hij zich steeds meer vervreemdde van de wereld die voor hem bestond uit ‘gonzende stemmen van klasgenoten die mij voor *uitslover* en *hielelikker* en erger uitscholden’. Tegen Gerard van Westerloo zei 't Hart (*Vrij Nederland*, 16 oktober 1976) dat zelfs het schrijfproces een solipsistische aangelegenheid is. Wat die term precies inhoudt heeft hij in *De som der misverstanden* uitgebreid uit de doeken gedaan in zijn essay over Van Oudshoorn. De uiterste consequentie van vereenzaming is het solipsisme, ‘een poging om de werkelijkheid teniet te doen en slechts het eigen ik te laten bestaan’, (p. 47) De roman *Een vlucht regenwulpen* is de geschiedenis van een isolement, waarin de fasen van vereenzaming in al haar facetten worden beschreven.

De hoofdpersoon Maarten in deze roman is een dertigjarige professor in de biologie die de balans van zijn leven opmaakt. Als kind groeide hij alleen op in een

gereformeerd milieu, de lagere school is de eerste mogelijkheid om zijn isolement te doorbreken. ‘Dat zijn dus kinderen, net als ik’ (p. 35), denkt Maarten als hij voor het eerst geëmotioneerd kijkt naar het rondhollen, springen en knikkeren van zijn klasgenootjes. ‘Ook ik zal op het plein gaan spelen met andere kinderen, ik zal nooit meer zo alleen zijn’ (p. 58) is zijn hoop op de toekomst. Identiek echter aan de beschrijving in *De som der misverstanden* wordt de romanpersoon Maarten door zijn klasgenoten veracht. Nog meer wordt hij geïsoleerd doordat meester Cordia hem in een apart kamertje laat werken, ver van de ‘voddebalen’. Maarten voelt zich verwant met het andere eenzame jongetje dat alleen als de zon schijnt een wilde indianendans uitvoert en het treurige meisje dat met haar nagels specie tussen de stenen van het schoolgebouw wegkrabt, maar tot een contact komt het niet. De afkeer van zijn klasgenoten heeft een tweeledige reactie tot gevolg: er is pijn omdat hij buitengesloten wordt, maar aan de andere kant is er vreugde om hetzelfde. Gelukservaringen beleeft Maarten juist in ongelukkige situaties. Als je diep ongelukkig bent of pijn lijdt beleef je de dingen om je heen des te intenser omdat je dan niet aan het verleden of aan de toekomst hoeft te denken, (p. 41) Honderd pagina's verder, als de vereenzaming nagenoeg compleet is, komt dezelfde gedachte terug:

> Zo lang ik leefde was ik nog nooit zo nadrukkelijk alleen geweest en dat zorgde voor die vreemde, ver van iedere gedachte aan depressiviteit verwijderde stemming waarin je evengoed zou kunnen huilen van geluk als lachen om je verdriet, evengoed jezelf diep

> gelukkig zou kunnen voelen als volstrekt wanhopig - die stemming waarin de uiterste mogelijkheden in je gemoed elkaar onverwacht raken.

Het ligt voor de hand dat het solipsisme de laatste fase van eenzaamheid is waarin de hoofdpersoon terecht komt. Alle pogingen om het isolement te doorbreken zijn mislukt, pas als Maarten de dood voor ogen ziet begrijpt hij exact wat er met hem aan de hand is. De keerzijde van het isolement:

> Ik heb alles wat ik gemist heb krachtig doorleeft in mijn verbeelding zonder dat er in de werkelijkheid iets gebeurde. Voor mij is alles geladen met betekenis, zelfs de kinderspelletjes. Ik weet hoe belangrijk die zijn, ik begrijp hoe groots en mooi de liefde tussen man en vrouw kan zijn. Leven begrijpen door afzien van leven. (p. 190)

Het opvallendste van de roman is dat 't Hart tot in details opmerkt wat er met zijn hoofdpersoon gebeurt. De stemmingen en handelingen worden akelig precies geanalyseerd. De romanpersoon Maarten kan slechts vermoeden wat er met hem gebeurt. In gesprekken met zichzelf - hij praat hardop als hij alleen achter het stuur zit - houdt hij zich voor dat hij zich koestert in zijn isolement en van de nood een deugd heeft gemaakt. Hij stelt zich onkwetsbaar op en camoufleert zijn emoties. Liefde, vriendschap en gezelligheid beschouwt hij als surrogaten om zijn eenzaamheid te verdrijven. ‘Het enige wat geen surrogaat was, was de vanzelfsprekende, woordeloze intimiteit die bestaan had tussen mijn moeder en mij.’ (p. 54) Hij is niet bereid een relatie met iemand aan te gaan, uit de roman blijkt dat Maarten zich zowel in zijn jeugd als in het dagelijkse leven als professor stuurs en afstandelijk gedraagt. De verklaring hiervoor is te vinden in een verschrikkelijke gebeurtenis uit zijn jeugd.

> Daarom moet je nooit, nooit van iemand houden. Denk je eens even in dat de enige persoon op de wereld waarvan je echt houdt langzaam wegteert, elke dag magerder wordt, dat haar nog altijd zo prachtige gezicht zomaar inschrompelt en dat haar eens zo prachtige haar uitvalt en haar zachte stem wegkwijnt tot hees gefluister - stel je dat eens voor! Ja, ik zal daar gek zijn, ik zal me ooit nog opnieuw zo kwestbaar maken.’

In dit citaat wordt gerefereerd aan het sterven van zijn moeder aan keelkanker. De dag ervoor heeft Maarten twee ouderlingen (‘twee met fladderende jassen tegen de wind in fietsende monsters’) het huis uitgeslagen. Er volgen in de roman een paar ontroerende pagina's over het donkerder worden van de hemel dat gelijke tred houdt met het proces van doodgaan. Als zijn moeder sterft vliegen er regenwulpen over, een moment van troost voor Maarten. Dat het geluid van wulpen een schoonheidservaring voor Maarten 't Hart betekent is in *Ik had een wapenbroeder* (p. 141) na te lezen. Die combinatie komt niet als een verrassing. In een interview met Sjoerd Kuyper en mij heeft 't Hart omstandig uitgelegd wat de functie van kunst is: het kunnen accepteren van dingen die eigenlijk niet meer acceptabel zijn. (*Het nieuwe proza*, p. 31) Kunst heeft een opiumfunctie voor hem. In *De som der misverstanden* heeft 't Hart zich in dezelfde trant uitgelaten: ‘Faulkner verschafte de

mogelijkheid tot vlucht uit de werkelijkheid die aanvaardbaar maakte wat zoveel verdriet veroorzaakte: de glans van op andere jongens gerichte meisjesogen', (p. 24)

In de recensies is al uitvoerig gewezen op de thematische samenhang tussen *Een vlucht regenwulpen* en romans van Van Oudshoorn en Vestdijk. Wam de Moor signaleert in De Tijd (6 oktober 1978) verwantschap met Vestdijk's *Kind tussen vier vrouwen.* In de zoals gebruikelijk zorgvuldige analyse onderscheidt De Moor Maarten als de jongen 'tussen drie verschillende soorten vrouwen die elk iets van de liefde vertegenwoordigen - ik zwijg dan nog over een hoertje uit Bern dat de vierde had kunnen zijn'. Ik tel daarentegen vijf vrouwen die representant zijn van de liefde: zijn moeder, zijn jeugdliefde Martha, het jongere zusje van Martha, de celbiologe Adrienne en Hertha Frank.

Om te beginnen is er natuurlijk de moeder die in *Een vlucht regenwulpen* zo'n bijzondere plaats inneemt. In *Stenen voor een ransuil* is de moederfiguur een krengig type waarvoor een bedilzieke tante model heeft gestaan. In *Het vrome volk* is zij de brave, sussende, godsdienstige vrouw. Het lijkt alsof 't Hart in *Een vlucht regenwulpen* zijn ideale moederfiguur heeft beschreven. Tekenend voor de moederzoon verhouding is de passage waarin zij haar glanzende haar kamt, een terugkerend ritueel dat Maarten nooit zal missen: 'Niets mag me ontgaan van dit wonder'. (p. 27) Zij is ook de enige met wie Maarten kan spelen en het ligt voor de hand dat hij zich bij haar geborgen voelt. In talrijke fragmenten brengt 't Hart dit tot uitdrukking. Op latere leeftijd beschermt de moeder Maarten tegen woedeuitvallen ('Ik schop je dood') van zijn vader. Er is overigens iets merkwaardigs aan de hand in de verhouding tussen zijn ouders.

> Mijn moeder staat rechts van mijn vader. Ze neemt zijn linkerhand in haar hand en ze bewegen elkaars vingers. Mijn moeder buigt haar hoofd naar links, naar de schouder van mijn vader, ze legt haar hoofd tegen zijn schouder. Hij buigt ook zijn hoofd opzij. Ze kussen elkaar. Nu laten ze elkaar los, mijn vader bukt zich en port in de vuilnishoop. (p. 38)

Deze idyllische passage contrasteert sterk met wat moeder in een vlaag van vertrouwelijkheid aan Maarten vertelt over haar huwelijksleven.

Ze trouwde met Maarten's vader omdat ze medelijden met hem had. ‘Allemaal onzin is het, Maarten, verliefdheid bestaat niet.’ (p. 107)

Maar Maarten weet wel beter. Al twaalf jaar wordt hij geobsedeerd door zijn middelbare schoolliefde Martha, die niets van hem moet hebben. Uit interviews met 't Hart is bekend dat hij in werkelijkheid om de haverklap gekweld wordt door verliefdheid, maar zij is er een van een bijzonder soort. In *Avondwandeling* schrijft hij:

> Ze had groen-bruine ogen, constateerde ik. Ze merkte dat ik keek en ze bloosde en ik bloosde ook. Wat er op een dergelijk moment gebeurt, is met een paar woorden samen te vatten: je bent verliefd geworden.

Het is maar wat je verstaat onder verliefdheid. De ideale situatie wordt bereikt als de geliefde absoluut niet te benaderen is. Niet alleen het verhaal *Afspraak* (*Mammoet op zondag*, p. 110) getuigt daarvan:

> Ze moest wel ver en onbereikbaar zijn, ze was boven tijd en ruimte verheven: alles en iedereen overtreffend en het beste middel tegen verliefdheden van lager allooi omdat die immers niets betekenden vergeleken met dat onvergetelijke gelukzalige, weemoedige, in en intrieste gevoel dat heel mijn lichaam doortrild had op het moment dat ik haar zag.

Zijn jeugdliefde Martha in *Een vlucht regenwulpen* ontmoet hij op een schoolreünie. Het weerzien kan hij niet onder woorden brengen omdat de woorden nog uitgevonden moeten worden om die geluksstemming uit te drukken. Het afscheid zal Maarten nog lang herinneren: ‘Haar glimlach heeft iets vriendelijk spottends maar er is ook medelijden in haar ogen die mij nog eenmaal vorsend opnemen, (p. 96)

Een toevallige ontmoeting met het vijf jaar jongere zusje van Martha, dat sprekend op haar lijkt, is een stimulans voor het wetenschappelijke werk van de celbioloog. Een aantal keren komt de verwijzing naar een regel van Vestdijk: ‘Een mens moest een cel zijn, een klompje dat zich in tweeën splitst, dan zou er niets aan de hand zijn’. Maarten houdt zich als bioloog bezig met weefselkweek, uit de cel van één zoetwaterpoliep kan hij heel gemakkelijk een nieuw organisme clonen. De vraag is nu of dat ook mogelijk is met hogere organismen. ‘Het lijkt, nu ik dit meisje gezien heb, alsof ik toch vaag hoopte dat het zou lukken’. (p. 18) De wereld zou er voor Maarten heel wat aantrekkelijker uitzien als hij in zijn laboratorium een Martha tot leven zou kunnen brengen die hem niet ‘een afschuwelijke jongen’ zou vinden. Met het zusje van Martha maakt hij een afspraak - voor het eerst van zijn leven - maar besluit aan het einde van de roman, net na de gelouterde val, af te zien van die ontmoeting. Even daarvoor heeft Maarten namelijk op een congres in Bern Adrienne Ponchard ontmoet,

een Frans-Zwitserse celbiologe. Door haar wordt Maarten's fantasie in werking gezet om een cel te splitsen. Het is in principe mogelijk mensen te maken die identiek aan elkaar zijn, van iedere persoon kunnen copieën gefabriceerd worden. ‘Je zou de tijd stilzetten want elke generatie is gelijk aan de vorige en daar die volgende generatie de fouten van de vorige kan vermijden, zouden de mensen misschien eindelijk gelukkig kunnen worden’. (p. 180) Als Maarten dat eenmaal gezegd heeft, suggereert Adrienne dat je in dat geval geen mannen meer nodig hebt. Nu pas begrijp ik wat 't Hart in *De kritische afstand* beweert over de rol die een celbioloog kan spelen om het feminisme te bevorderen: ‘Het meest belangrijke resultaat van de bevrijding van de vrouw zou in mijn ogen zijn dat ook de kinderen bevrijd moeten worden van de noodzaak om geboren te worden’. (p. 97) Volgens Adrienne is kinderen hebben weliswaar het mooiste wat er is, maar het moest helemaal zonder man kunnen. Adrienne komt nogal overeen met de vrouw die 't Hart in *Paard jagen op buizerd* opvoert. De gelijkenis is opvallend: ook hierin zijn huwelijksmoeilijkheden onderwerp van discussie en durft de ‘ik’ zich voor een ander open te stellen. In de vergelijkbare passage in *Een vlucht regenwulpen* praat Maarten voor het eerst van zijn leven openlijk over zijn ongelukkige liefde.

Maarten 't Hart

Afgezien van zijn moeder, Martha, het zusje van Martha en Adrienne speelt de prostitué die Maarten in Bern ontmoet een belangrijke rol in zijn leven. Het wandelen in hoerenbuurten brengt bij 't Hart altijd een zondebesef met zich mee. Een mooi voorbeeld hiervan is te vinden in het verhaal *Een oxim uit Amerika* (*Het vrome volk*, p. 114):

> Dat ik het gevoel had te zondigen kwam door die meisjes achter de ramen. Ik ben van gereformeerde huize - ik kan het echt niet helpen - en hoe ongelovig ik ook ben, tussen de hoeren word ik weer een calvinist van de oude stempel, die aan de woorden van Jezus denkt: ‘Alwie een vrouw

aanziet om haar te begeren heeft in zijn hart al overspel met haar gepleegd'.
Ik heb ontzettend vaak overspel gepleegd, in gedachten.

In *Een vlucht regenwulpen* vermeldt 't Hart dat volgens Christus juist de hoeren zullen voorgaan in het Koninkrijk der Hemelen, en zo is alles weer mooi in evenwicht.

De prostitué in Bern lijkt in alles op Martha. Zij roept weer alle gevoelens op die Maarten kán ondergaan. Alle hoeren zijn voor 'Hundert Franken pro Nacht' te krijgen, maar de vrouw die Maarten zo in verwarring brengt sist: 'Nein'. (p. 165 e.v.) Hij blijft in cirkels lopen, maar telkens schudt zij nee. De desillussie is compleet: zijn moeder dood, Martha onbereikbaar, Adrienne is al bijna in handen van concurrent Ernst gedreven en zelfs een hoer moet niets van hem hebben. Tot diep in de nacht blijft hij cirkels draaien om Hertha Frank, zonder enige resultaat. Dat uitgekiend rondlopen had Maarten overigens in zijn jeugd geleerd. Hij presteerde het om zodanige cirkels te maken dat hij tijdens het speelkwartier Martha 33 keer passeerde. Ik vind Maarten 't Hart op zijn best als zijn romanpersonen gaan dolen in de nacht, vooral vanwege het scherpe observatievermogen van hem krijgt de lezer de schitterendste prozafragmenten dan onder ogen.

Een van de belangrijkste thema's in *Een vlucht regenwulpen* is de angst van Maarten voor schaduwen. Het deed me denken aan de functie van de knopenwinkel in Frederik van Eeden's *Van de koele meren des doods.* Hedwig hoeft maar in de buurt te komen van de winkel waar twee afgeleefde mensen hun laatste dagen slijten, of zij wordt bezeten door haar angst voor de dood. In *Een vlucht regenwulpen* zijn het de schaduwen op het plein - Maarten heeft pleinvrees - die de doodsgedachte bij hem oproepen. Het is niet verwonderlijk dat Maarten 't Hart een paar keer in de roman refereert aan *Het uur U* van Nijhoff. Hierin is te lezen: 'Nu is er een zeker spel,/door kinderen, heb ik het wel,/"schaduwlopen" gedoopt'. (*Verzamelde Gedichten*, p. 238) Zij is voor Maarten een voorbode van de dood. Het heeft te maken met de dwanggedachte dat de bioloog binnen veertien dagen zal sterven.

Vreemd toch, denk ik, dat ik altijd als er iets bijzonders gebeurt, last heb van dwangge-

> dachten en dat ze altijd worden ingeleid met een soort visioen, een beeld dat aan de verbeelding ontglipt. Op donderdag 15 oktober zal ik dood zijn, ik zal niet met haar (het zusje van Martha) kunnen uitgaan.

Als Maarten met zijn moeder voor het eerst naar de stad gaat om zijn amandelen te laten wegbranden ziet hij dat de zwarte schaduw van de kerktoren midden over het plein valt en dat in dat schaduwbeeld de klok afwezig is. Als enige neemt hij een ‘een vurige streep’ waar die de schaduw nog beter doet uitkomen. Voor hem is het een streep van vuur. Later versmelt de vurige streep om de toren met het roodgloeiende ijzer van de tang van de dokter ‘en het is of ik nu begrijp waarom ik op het plein zo bang was’, (p. 37) Het plein werd door zijn moeder omschreven als ‘een weiland zonder gras’, (p. 29) Maarten 't Hart besluit zijn roman met een beschrijving van een droom waarin de hoofdpersoon zijn val herinnert:

> Ik val, ik val. De zon schijnt onbarmhartig in de doodse stilte. Ik val in de richting van een groot plein, zal daarop te pletter vallen (...) Op het plein zijn zo angstig zwart afstekende schaduwen dat ik het uitgil maar mijn stem brengt geen geluid voort. Ik nader het plein met duizelingwekkende snelheid. Als ik dan in ieder geval maar niet neerkom op één van die schaduwen. Maar de schaduw die ik nader blijkt als ik vlakbij ben een heg te zijn waarvan de bladeren in het zonlicht glinsterende regendruppels dragen. Plotseling zweeft aan de andere zijde van de heg haar gezicht (...) En haar wandeling duurt voort, altijd langs diezelfde heg, die toch niet lang is maar ze komt dan ook niet vooruit, ze wandelt zonder dat ze van plaats verandert en niettemin *verdwijnen*, (curs. J.D.) waar zij gaat, de donkere schaduwen op het plein; tussen de tegels van het plein schiet mals, groen gras op, steeds meer gras, zodat het plein een grazige weide wordt en ik ontwaak langzaam uit mijn halfslaap zonder dat het beeld van haar gezicht boven de heg verdwijnt. Nog nooit heb ik haar gezicht zo goed kunnen zien. (...) Zonder dat ik het verhinderen kan, verdwijnt ze, maar wat blijft is het ongelofelijk vredige gevoel (...) (dat) een voorspelling lijkt in te houden van iets dat voor altijd geldig zal blijven, (p. 197)

‘Niets dan nu al bijna stilstaande beweging, niets dan licht en schaduw, schaduw en licht, een omfloerst mozaiëk...’ citeer ik uit *Laatste zomernacht* (p. 71) om aan te geven dat 't Hart in *Een vlucht regenwulpen* niet voor het eerst deze symboliek aandraagt. De zon die het eenzame schooljongetje tot dansen aanzet tegenover de verlammende uitwerking van zonnestralen op Maarten (p. 99), de schaduwen des doods, het schoolplein tegenover Oberberghhorn, de kerktoren tegenover de schoorsteen, de kleine ongelukjes tegenover de uiteindelijke val, het zoeken van Maarten naar het bestaan van Christus tegenover de voorzienigheid Gods, (het motto), al deze elementen zijn eenduidig te plaatsen. Maar het werkelijke geluk vond zijn oom die een apparaat construeerde waarin kogels eeuwig blijven draaien: ‘het was een beweging zonder zin of doel of aanwijsbaar nut. Mijn oom glimlachte blijmoedig als ik dat zei, het deerde hem niet, hij had gevonden wat hij had gezocht en kon nu heengaan in vrede’. (p. 12) Dat deed hij dan ook.

Maarten 't Hart: Een vlucht regenwulpen Arbeiderspers. 197 blz. f 19,50

De wetten van de dagelijkse Sleur
Daan Cartens

Ernstvuurwerk, de tweede bundel van F.B. Hotz bevat twaalf verhalen, evenals het in 1976 verschenen debuut *Dood Weermiddel*. Voor *Ernstvuurwerk* heeft Hotz inmiddels de F. Bordewijkprijs gekregen en het heeft er veel van weg dat deze bekroning de schuwheid van de auteur alleen maar heeft vergroot. Mochten interviewers twee jaar geleden hem nog bezoeken, nu houdt hij de deur gesloten en antwoord per brief op de gestelde vragen. Een dergelijke houding voor een succesvol auteur - en voor dat succes is alleen de constant hoge positie op de HPtoptien een graadmeter - is beslist onalledaags, maar daarom niet minder typerend voor Hotz. Het heeft hem vermoedelijk gekwetst dat er in een vrij groot artikel in een weekblad meer over zijn privéleven bekend is geworden, dan hij zelf had gewild en hij gaat nu praktisch alleen nog op vragen over zijn werk in. Zo blijft het aureool van de geheimzinnigheid gehandhaafd. Een aantal opmerkelijke overeenkomsten tussen Hotz' late debuut - hij was de vijftig al ruim gepasseerd - en de nu verschenen bundel zijn constateerbaar. In beide gevallen de intrigerende titel, het gelijke aantal verhalen (twaalf) die, qua tijdsrubricering althans verdeeld kunnen worden in verhalen over de negentiende eeuw of eerder, verhalen die zich afspelen in de decennia voor de Tweede Wereldoorlog en de ‘moderne’ verhalen van na die oorlog. Een aantal verhalen blijkt bovendien een nauwe verwantschap te vertonen. Dat is verklaarbaar, want een aantal is lang na hun ontstaan gepubliceerd en Hotz heeft er in laatste instantie wellicht nog aan geschaafd. Hoewel gelijk van thematiek is de uitwerking van de beide titelverhalen toch zo verschillend dat een aanduiding hiervan de verschuiving die voor meer verhalen in *Ernstvuurwerk* geldt, duidelijk moet maken.

De ik-figuur in *Ernstvuurwerk* leefde in het tijdperk waarin de eerste spoorlijnen werden aangelegd. Met zijn grootvader bezocht hij, ondanks zijn enorme vuurangst het toekomstige tracé van de spoorweg in de buurt van Oegstgeest. Later nam hij tegen de wens van zijn grootvader in die hem liever als arbeider op een spoorwerkplaats had gezien, dienst als leerjongen van de vuurwerkfabriek buiten Leiden. Het vuur opzoeken om de angst te overwinnen, of:

> Om m'n vuurliefde kracht bij te zetten - of misschien om die rest vuurvrees te beteugelen - begon ik omstreeks deze tijd te lezen over wat direct of zijdelings met m'n nieuwe vak had uit te staan. (p. 12)

Hij probeerde vuurpijlen af te steken in de buurt van de spoorlijn, een eerste poging mislukte, bij de tweede werden door de gevolgen van een explosie die tegelijkertijd plaatsvond, drie loodsen vernield en verloor een magazijnknecht het leven. Maar de werkelijke oorzaak is niet de vuurpijl van de jongen, maar de explosie in het magazijn. Dat verdreef niet zijn hoop op een toekomstig succes, misschien zou men later ‘met grote dankbaarheid de defensieve werking van mijn vuurpijlen’ gedenken. Vervolgens trok hij naar Engeland, werkte met een maat in een munitiefabriek en nam dienst in het Engelse leger, toen de Krimoorlog (1835-1856) dreigde. Het eigenlijke verhaal wordt dan onderbroken door het weergeven van de strijd in het Oosten, maar wat op kleine schaal al is aangekondigd, kan nu niet uitblijven: alle vuurpijlen missen doel en uiteindelijk keert de ik-figuur in Nederland terug, waar hij terecht komt op een

kantoor met twee geamputeerde vingers als zichtbare oorlogsrestanten. *Ernstvuurwerk* is de geschiedenis van een ontgoocheling. De ik-figuur blijft in zijn jeugd getrouw aan zijn ideaal, maar is er zich later goed van bewust dat dat in de realiteit berusten de enige oplossing is. Ook in *Dood Weermiddel* wordt er gewerkt aan een wapen tegen de vijand, maar nu defensief. De verdedigingswerken aan de rivier die door de ik-figuur worden bedacht zijn verdedigingen tegen de vijand, maar ook tegen de vijand op huiselijk niveau; de vrouw. De ik-figuur gaat in zijn werk op om zich op die manier te kunnen isoleren van de tiranniserende druk van zijn vrouw. ‘Waarom vrezen mensen de krijg? Ze maken die iedere dag thuis zelf.’ Uiteindelijk maakt ook in dit verhaal de tijd de verdediging overbodig: ‘Ik kon mijn kleinzoon niet eens bij de hand nemen en het Werk laten zien; hij zou vragen waar het voor diende en ik zou moeten zeggen: voor niets’. Het teloorgaan van het nut van een verdedigingswerk is er ook weer op de twee niveaus: de vijand komt niet en de vrouw sterft. ‘Alles eindigt in ironie. Als we twintig zijn believen wij ironisch te doen; als we oud zijn is het leven het’ (p. 29).

Hotz laat particuliere gebeurtenissen altijd afspelen tegen een historisch decor. In *Een uitgestelde oplossing* in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog brengt de inslag van een komeet man en vrouw weer voor één nacht samen. De

opbouw van de spanning in het verhaal is minutieus: eerst wordt de haat tussen de echtgenoten aangegeven, waarbij het dienstmeisje als bliksemafleidster fungeert, net als in *Dood Weermiddel*. Het is frappant dat de relaties van de mannelijke hoofdpersonen in de verhalen met vrouwen zelden het niveau van haat en nijd en wederzijdse pesterijen ontstijgen, waarbij de uitweg die gevonden wordt weer wel leidt naar iemand van het vrouwelijk geslacht: een dienstbode, een werkster, kortom symbolen voor het fysieke en de lust. De woede van de man wordt door Hotz in dit verhaal verbonden met de in het tweede decennium van deze eeuw sterk opkomende vrouwenbeweging:

> Ik dacht aan vrouwenrechten en werd als steeds wat kwaad. Alles kon ze van me krijgen. 'Gedaan krijgen' is beter. Iedere vrouw kan alles bewerkstelligen; onbegrensd is haar macht. Waarom dan ook nog rechten op papier; wat is dat voor een holle abstractie. Wat een onderschatting voor eigen kunnen. (p. 213)

Dan worden de nieuwe zaken die in die dagen ontwikkeld werden opgesomd om concreet gestalte te krijgen in een reusachtige zeppelin die aan het firmanent verschijnt. 'De wereld was een heksenketel in beweging, op weg naar iets, naar een idiote apotheose'. Daarvoor lijkt de komeetinslag symbolisch, maar daarna keert het normale patroon weer terug, als vanouds. Wat op mondiaal niveau dreigt veroorzaakt niet meer dan een rimpeling aan de oppervlakte van het dagelijks bestaan. Het weesmeisje Annetje in *Drijvende mijnen* komt terecht in het gezin van een oom 'die nooit las', maar tijdens de Japans-Russische oorlog de krant gaat spellen. Het meisje verkeert in een isolement waar ze slechts door een grote wilskracht uit kan komen, omdat iedereen haar vijandig gezind is. Ze moet voortdurend opboksen tegen de kinderen die haar treiteren, maar die zij verstandelijk verre de baas is en ook tegen de tante die het nichtje als een financieel blok aan haar been ziet. De oom is te onbeduidend om daar iets aan te veranderen, de moeder heeft de leiding. Een vriend van An biedt een uitweg uit het kleinburgerlijke winkeliersgezin en ze komt terecht bij zijn ouders, terwijl hij in Indië verblijft. Maar net als mijnen die onzichtbaar aanwezig zijn, gluurt ook in dit verhaal achter de facade van vriendschap de afschrikwekkende verborgen waarheid van het huwelijk:

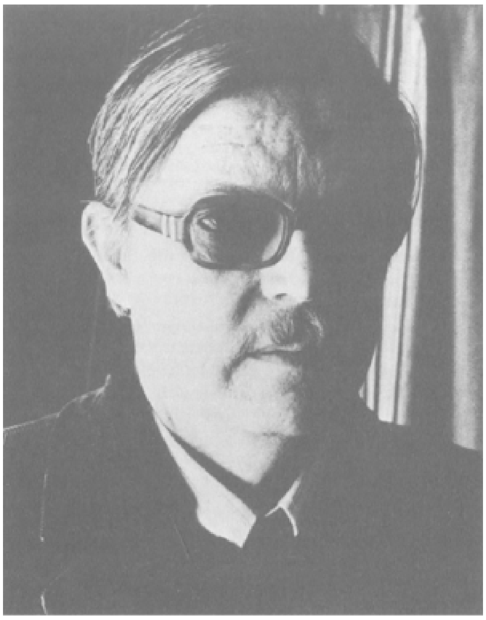
> Het bleek haar spoedig dat hij haar niet zo trouw was geweest als zij hem (...) An nam het nog; haar lichaam, wil en geest waren nog op geen stukken na aangetast, nog amper aangesproken. Dat kwam pas twee jaar later, toen ze getrouwd was en een kind had dat ziek lag in een broeiwarm land met te weinig hulp en middelen, met een echtgenoot die humeurig rondliep omdat z'n vrijgezellentijd nu zo duidelijk geëindigd was. (p. 73)

Het is een uitzondering dat Hotz met veel sympathie een vrouw beschrijft die het leven niet neemt, zoals het op haar afkomt. Ze koestert zich ook niet zoals veel mannen dat in Hotz' verhalen wel doen in een isolement, in een verdedigende houding. Haar wil breekt de wetten van de dagelijkse sleur, alleen varieert het uiteindelijke resultaat niet van de overige geschiedenissen. *Drijvende mijnen* is misschien wel het hoogtepunt van de twee bundels, omdat Hotz in staat is geweest tot zo'n perfect

evenwicht te komen van sfeertekening, beschrijving van de problematische menselijke verhoudingen en lichte ironie. Soms, en dat zijn niet de sterkste momenten overlaadt Hotz de lezer met zo'n overvloed aan sfeerbepalende details dat deze niet alleen afbreuk doen aan de verhaalhandeling, maar ook de aandacht verstoren en zelfs afleiden. Bijna altijd is dat het geval in verhalen met een auctoriële vertelsituatie, beschrijving wordt dan verfraaiing en maakt dan geen onlosmakelijk deel meer uit van het innerlijke leven van de hoofdpersonen.

In het interview met Willem Jan Otten in het boekennummer van Vrij Nederland (21 oktober j.l.) bekent Hotz: ‘Uit uw laatste vragenmedley: voorwerpsliefde, ja daar is mijn schrijven mee begonnen, lang geleden. Ik wilde van die liefde getuigen’. Het verhaal *De opdracht* begint met de trek per zware ‘Budapester’ naar het strand. ‘Eigenlijk wekte die aankomst even een verwachting van iets, waarvoor ik niet vertrokken was. Men kon echter ook voorwerpen allesomvattend liefhebben.’ De verschillende automerken vormen hier de sleutel tot de herinnering, net als de bakstenen bij de bouw van het huis van zijn grootouders en de voor die tijd uitermate moderne voorwerpen daarin in *Het Jubileum* en het kapsel van de moeder van de ik-figuur in *De verplaatsing*. Hotz neemt voorin de bundels nadrukkelijk afstand van zijn verleden: ‘Gebeurtenissen, maar ook personen in dit boek zijn uitsluitend produkten van het brein van de schrijver’. Hierdoor schept hij de mogelijkheid om het verleden te ‘vervormen’ door het op zijn manier te interpreteren, maar autobiografisch getint blijven deze verhalen natuurlijk wel. Het duidelijkst blijkt dat uit het zeer emotionele *De opdracht* waar Hotz zijn afstandelijkheid even lijkt te vergeten en fel uithaalt tegen zijn mede ambachtscholieren van destijds die anders geaard waren: ‘het bestiale gevoel voor humor’, ‘in hun korte lichamen huisde groteske geilheid’, ‘wat het netvlies ook ving, het was object voor lust’. Het zijn alleszins begrijpelijke en bovendien fraaie formuleringen voor de louter op ‘het fysieke’ gerichte jongens, die er bovendien de ‘aardigheid’ op nahielden in de omgeving van de school weerloze en minder geharde schoolgeno-

ten vast te grijpen, van de broek te ontdoen, waarna het ontblote achterwerk vervolgens getoond kon worden aan passerende dames, *'ziende, niet ziende*, om de schrift te parafraseren' (p. 214). Het is jammer dat dit verhaal ontsierd wordt door een intermezzo waarin de huidige attitude t.o.v. het lichamelijke, negatief wordt aangeduid:



F.B. Hotz / foto: Ronald Hoeben

> Tegenwoordig propageren radio en televisie bijna dagelijks dat onze vaderlandse terughoudendheid doorbroken moet worden, en dat we de tastzin moeten 'leren' ontdekken, elkaar blijkbaar de hele dag bevoelend als begerige blinden, omdat het vooruitstrevend is en 'emotioneel zo ophelderend', (p. 205)

De liefde waarmee de oude voorwerpen, de modeverschijnselen, de kranten uit het verleden worden beschreven is omgekeerd evenredig aan de bitsheid waarmee de tekenen van onze tijd worden afgedaan:

> Het spijkergoed was ter plaatse meestal voorzien van opzettelijk aangebrachte wituitgevreten plekken: een soort anti-versiering met religieus sociale inslag. Sommigen handhaafden die uitmonstering tot aan hun veertigste. (Voorjaar, p. 75).

In een ook weer dichter bij het heden liggend verhaal, *De auditie van mevrouw Stulze* laat Hotz uitvallen achterwege en beschrijft hij op een ontroerende manier, maar nimmer sentimenteel, want hij is een meester in de dosering als het om een tijd gaat waarvan hij geniet, hoe een trio muzikanten in geldnood de hospita mevrouw Stulze laten geloven in een hernieuwde zangcarrière. Hun daad wordt, en dat maakt het verhaal zo sympathiek, niet ingegeven door berekening, maar eerder door toeval. Dat de illusie verstoord moet worden is onontkoombaar bij een schrijver die de nadruk legt op ontgoochelingen. Het resultaat is 'een boetvaardige die ons ontliep'.

F.B. Hotz is een traditionele auteur. In zijn verhalen gaat het eerder om de uitwerking dan om de vorm. Het zijn de drijfveren van het menselijk handelen, jaloezie, schuldgevoelens, wreedheid, liefde die ten grondslag liggen aan zijn werk. Zijn hoofdpersonen hebben wel idealen, maar zijn geen romantische dromers, eerder realisten die weinig hoop hebben op een wending ten goede. Want het is een pessimistische grondtoon die in Hotz' werk overal doorklinkt, ten opzichte van vrouwen (vooral in *Dood Weermiddel*) en mannen, maatschappelijke instituten als het huwelijk en de zich veranderende tijd. Slechts op plaatsen die beschutting lijken te bieden, nadat decepties zijn doorleefd, komt Hotz tot een zekere berusting. Twee leeftijden zijn daarvoor ideaal: de ouderdom (zie het slot van de beide titelverhalen) en de jeugd, voornamelijk uitgewerkt in de autobiografisch getinte verhalen uit de jaren dertig over de scheiding van de ouders van de ik-figuur. In die beschutte geborgenheid klinkt ook tevredenheid: de wereld is dan wel niet overwonnen, maar in ieder geval buitengesloten, of zoals de ik-figuur in *De verplaatsing zegt:* ‘Hoe boos de wereld ook nog worden zou, we waren terug en vrij van heimwee’.

F.B. Hotz: Dood Weermiddel Arbeiderspers. 274 blz. f 24,50

F.B. Hotz: Ernstvuurwerk Arbeiderspers. 262 blz. f 23,50

In de Onderwereld van Paul Snoek
Hans van de Waarsenburg

De in 1933 geboren Vlaamse dichter Paul Snoek is in zijn land een gekend, gevreesd en graag geïn***terviewd man. Deze dichter-schilder is niet slechts een dubbeltalent, maar een driedubbeltalent: dichter-schilder- en goedgebekt enfant terrible.

Elk van deze talenten kombineert hij op bepaalde tijden met een ander en dit heeft tot resultaat, dat de Vlaamse Pers gedurende een aantal weken van munitie voorzien is.

Nu, op het moment dat zijn gedichtenbundel *Welkom in mijn onderwereld* net verschenen is en de Antwerpse Boekenbeurs nauwelijks voorbij, dient de gemiddelde Vlaming - dat is toch zeker zij/hij die de geïllustreerde weekbladen Mimo en de Post leest - te weten, dat Paul Snoek Vlaanderen gaat verlaten om domicilie te kiezen in de Verenigde Staten.

En zo verkondigde hij in 1973 na de publicatie van tot dan toe zijn laatste bundel *Gedichten voor Maria Magdalena* in wezen een bundel die in 1971 in een privé-oplage van slechts 100 exemplaren verscheen, dat hij *nooit* meer zou schrijven. Voortaan zou hij alleen nog maar schilderen. Een dichter leek verdwenen, een schilder was hem opgevolgd.

Gelukkig echter had zich in het jaar 1971 een merkwaardige wending voorgedaan in het dichterschap van Paul Snoek. De experimentele, gebeeldhouwde, van prachtige kleuren voorziene eenzaamheids- en zeegedichten (:De Ouwe Snoek Moet Je Gelezen Hebben), die dikwijls de menselijke vervreemding tot onderwerp hadden, werden a.h.w. door zijn bekroonde bundel *Gedrichten* definitief naar het 50-ers verleden gedreven. Met zijn 'gedokumenteerde aktualiteitspoëzie en/of alternatieve griezelgedichten' vond Paul Snoek een aansluiting qua onderwerp en kille inhoudelijkheid, die dieper en verder ging dan men toen kon vermoeden. Het 'body-builder-omslag' gecombineerd met de titel *Gedrichten* kunnen alleen maar opgevat worden als zeer provocerend. Bij lezing en herlezing blijkt deze bundel echter de basis te zijn waarop Paul Snoek 7 jaar na dato heeft kunnen verder bouwen.

In de bundel *Gedrichten* treft naast de parlandotoon, de direkte aanspreektoon t.o.v. de lezer (toehoorder; deze gedichten zijn hoorbaar, terwijl je ze leest), vooral de cyclus *Diepvriesreportages*, misschien wel het gedeelte, waaraan de bundel zijn titel ontleent. In deze cyclus wordt het bestaanbare doorbroken door een bijna visionaire Jules Verne-achtige fantasie. Een fantasie die door haar strak volgehouden intonatie en beeldkeuze direkt beslag legt op het lees- en voelgebeuren van de lezer. Deze lezer krijgt het gevoel dat er iets merkwaardigs, iets griezeligs met hem gebeurt: een niet onderhuidse maar direkt waarneembare aantrekking èn afstoting. Deze gedichten galmen bijna klinisch en veroorzaken waarneembaar kippevel. Deze *Gedrichten* leggen een nauwelijks ontgonnen poëtisch terrein bloot, de klamme, kitscherige, kloteklepperswereld van de C of D of E-film.

De dichter echter wenste zich voort te schilderen. De dichter zorgde voor zijn verzamelbundels. De dichter zorgde zelfs voor een schaamteloze roman (1977). En gelukkig schilderde de schilder voort en ook - zoals nu blijkt - dichtte de dichter voort.

In zijn nieuwe bundel *Welkom in mijn onderwereld* - net als *Gedrichten* onderverdeeld in 4 afdelingen - is ‘de body-builder’, ‘de grootspreker’ in zekere zin teruggekeerd naar een - misschien - naar zichzelf verwijzend ultiem uitgangspunt:

> In een omslachtig bed vol eenzaamheid,
> met pluizige tranen en een lange winter,
> zo eindigt steeds de liefde uitzichtloos.
> En troost is dan een dichtgevroren woord.

De kille, mechanische stem heeft hier aan timbre gewonnen. Er is in deze bundel sprake van een dichter die het leven, de liefde, niet alleen vermoedt, maar er opnieuw een houvast aan krijgt.

Er is sprake van ‘een man die weerom als een onweer te keer gaat’. (17) Deze bundel had in essentie een bundel van opstanding, van nieuwe opstandigheid kunnen zijn uit de gedrichten, de gedrachten van een voor de dichter achterhaald tijdperk.

Het kille, spirellerende, esthetiserende, mechanische evenals het *Vlieg*-element, dat soms aan de gebroeders Wright, maar ook soms aan de schilderijen van Kokoschka doet denken (een substantieel onderdeel uit zijn schilderswereld) zou hier naar kunnen verwijzen.

In het tegen-over-gestelde kan men in deze bundel een strijd volgen, die zich in wezen alleen maar kan afspelen in de spelonken van de dood:

Want sterven vind ik erg
maar doodgaan onbelangrijk

(pag. 23)

Daar waar Paul Snoek 'het ijskoude', 'de kilte' van de dood probeert te beschrijven keert de mechanische toon en het Dracula-achtige element uit de *Gedrichten* terug. Ik citeer de laatste strofe uit het gedicht, waaraan de bundel zijn titel ontleent:

Bij wijze van gastvrijheid is het toegestaan
even mijn electrisch netvlies te strelen
tot je schokkend opsmeult tot een hoopje as

(pag. 27)

In deze 3e afdeling lijkt het of Paul Snoek in zekere zin nog flirt met de dood, of hij zijn gevoelens en angsten nog camoufleert. In de 4e en laatste afdeling van deze bundel 'Overwintering in de verkeerde iglo' wordt niets meer verhuld. In het 'Boomgedicht' treffen we de ouder geworden dichter aan die zijn angsten niet meer hoeft te bedekken:

Vogels maken liefde in mijn woud,
maar het hout onder de schors
wordt dor in mijn borst. Ik ben somber.

(pag. 37)

Het is ook in deze afdeling dat de lezer dat andere, aan de dood verwante thema tegenkomt: ouder worden en de fundamentele menselijke eenzaamheid. In het gedicht 'Winterverhaal' combineert Paul Snoek deze 3 elementen op een bijzonder ontroerende wijze. Ik citeer dit prachtige gedicht in zijn geheel:

Winterverhaal

Morgen wordt het koud en droog.
De warme dieren verlaten het water
en bouwen dikke bergen tegen het noorden.

Naar onbewoonde spleten kruipt het mos.
De onderwaterplanten slapen in de modder
en mollen graven aan hun wintergraf.

Ook ik verdwijn, maar langzaam als het maanlicht
dat 's nachts weerkaatst op dun geworden ijs.

Oud ben ik geworden, koud en droog.

Zoals 's winters de met sneeuw geblinddoekte boom,
te doof geworden om het kraken van zijn hout te horen
wanneer een jonge, hongerige bijl hem omhakt.

(pag. 35)

In *Welkom in mijn onderwereld* schrijft Paul Snoek een soms bijna majestueuze poëzie, zonder barok of cerebraal te worden. Iets wat in Vlaanderen misschien weer de nodige epigonen zou kunnen opleveren. Tot slot dient nog vermeld te worden dat uitg. Manteau in de persoon van omslagontwerper Rikkes Voss deze bundel op zeer fraaie wijze heeft laten verzorgen.

Paul Snoek: Welkom in de onderwereld
Manteau. 48 blz. f 12,90

Een Japanner leert een zijwaarts geschreven Taal
Margaretha Ferguson

Iemand die Fukuzawa in het Japans heeft gelezen vertelde mij dat de auteur zijn teksten eerst voorlas aan zijn huishoudster; begreep zij het, dan achtte hij de taal voldoende duidelijk. Fukuzawa (1835-1901) zag in het taalgebruik een belangrijk middel tot democratisering van de verstarde verhoudingen en onderlinge gevoelens in het 19e-eeuwse Japan. Als één van de aspecten van die verstarring beschouwde hij de overheersende Chinese cultuur, vandaar dat hij in zijn geschriften het gebruik van Chinese woorden met opzet beperkte. Inplaats daarvan, zo schrijft de rector van de door Fukuzawa opgerichte Keio-gijuku Universiteit in zijn inleiding bij de eerste Engelse vertaling in 1934, gebruikte Fukuzawa meer populaire en verjongende uitdrukkingen van de plebejische klasse, iets wat door een geleerde uit die tijd nog nooit was vertoond.

Nu kan niemand verwachten dat deze 19e-eeuwse Japanse nieuwlichterij in het taalgebruik via een Engelse vertaling in een Nederlandse versie van 1978 nog te proeven is, maar een verwoording waaraan de oorspronkelijke auteur kennelijk zoveel, ook maatschappelijkbetrokken, aandacht heeft besteed had toch wel een minder houterig Nederlands verdiend dan wat we nu in deze vertaling herhaaldelijk te lezen krijgen. Deze opmerking geldt in het geheel *niet* voor de aan het eind van het boek opgenomen uitvoerige en instructieve *Aantekeningen*, waarvan ik aanneem dat die door de vertaler zelf zijn samengesteld (vermeld wordt het niet).

Fukuzawa was bepaald wel iemand met het heilige vuur. Als zoon van een Samoerai (lid van de hoogste kaste) was voor hem een streng afgebakende loopbaan weggelegd, met slechts lichte variaties omhoog of omlaag. In een levenslang emancipatie-proces bevrijdt Fukuzawa zich van de door geboorte, gebrekkige opleiding, geldgebrek, strenge hiërarchie, familie-, clan-, nationale en politieke conventies opgedrongen belemmeringen.

Als een van de eersten legt hij zich toe op het bestuderen van de ‘zijwaarts geschreven taal’, het Nederlands, destijds in zwang omdat men in Japan een hoge dunk had van de Nederlandse medicijnen èn van de Nederlandse wapenfabricage en krijgskunst. Om aan lessen en leraren te komen maakt de jongeman vele tochten van dagenlang lopen, om aan leerstof te komen schrijft hij complete boeken *over*. Hij breidt zijn studie van het Nederlands uit met die van Engels en Frans, en wordt zo geleidelijk aan tot ‘buitenlandkundige’. Werkend als leraar, als vertaler, als tolk, verkrijgt hij geleidelijk aan zo'n bekendheid dat hij wordt meegenomen op de eerste reizen van Japanners naar Amerika en Europa. Bijna al zijn verdiende geld besteedt hij op die tochten aan het kopen van buitenlandse boeken. Fukuzawa hoort tot de vurig vaderlandslievenden die beseffen hoe zeer Japan kennis nodig heeft, niet alleen van westerse technieken, maar ook van westerse manieren van denken over de mens (ter bevrijding uit de overheersing van het ook door Fukuzawa, net als later door de Chinezen Loe Sjuun en Mao-Tse-Toeng als verstarrend aangevoelde Chinese confucianisme). Door deze brede visie ontstaat op den duur een enorm oeuvre aan vertalingen en eigen geschriften waarmee Fukuzawa zijn volk de ogen tracht te openen. Ook in zijn persoonlijk gegeven lessen staat hij een rationalistische, ontmythologiserende zienswijze voor, met groot respect voor ‘aantal en rede’.

In de zeer bewogen jaren van de Japanse geschiedenis in de tweede helft van de negentiende eeuw betekent een dergelijke, in alle opzichten naar grotere openheid en democratisering gerichte geesteshouding een stevig risico. Een aantal 'buitenlandkundigen' wordt eenvoudigweg het hoofd afgeslagen en Fukuzawa geeft eerlijk toe dat hij lange jaren doodsbang is geweest voor sluipmoordenaars. Ook geeft hij eerlijk toe zijn hele leven lang min of meer verslaafd te zijn en te zijn gebleven, aan de drank. Van 'vrouwen' wist hij zich aardig afzijdig te houden, met enige trots meldt hij in zijn eigen huwelijk monogaam te zijn en de waarde daarvan tracht hij ook mede te betrekken in het opvoeden van zijn volk tot grotere zelfstandigheid en persoonlijke onafhankelijkheid. Het gewicht dat Fukuzawa toekent aan de ontwikkeling van de persoonlijkheid maakt van hem een hardnekkig individualist door alle politieke schommelingen heen. Niet zonder humor vertelt hij tot welke moeilijke situaties dit individualisme hem meer dan eens heeft gebracht.

Aan het eind van zijn leven ontwaart hij met blijde verbazing dat Japan zich inderdaad heeft ontwikkeld in de door hem gehoopte richting. 'Ik had geen idee dat de inhoud van mijn boeken ooit zou worden toegepast op onze eigen maatschappelijke toestanden..... over het geheel genomen is het land goed en wel op

weg naar verbetering en vooruitgang.... wat ben ik gelukkig; ik heb geen woorden om het tot uitdrukking te brengen!'.

Maar Fukuzawa begrijpt dat er 'geen eind is aan 's mensen vermogen tot verlangen'. Tot zijn verdere wensen hoort onder meer 'dat er een grote stichting in het leven wordt geroepen voor de studie van de wetenschappen zowel van de natuur als van het bovenzinnelijke',

Deze autobiografie van Fukuzawa bevat een schat aan merkwaardige gegevens, schetsen van het dagelijks leven uit die jaren, kritische opmerkingen en verrassend radicale uitspraken, zoals b.v. over het eind 19e-eeuwse China: 'Ik ben er zeker van dat het onmogelijk is het Chinese volk tot beschaving te voeren zolang de oude regering overeind blijft... Maar als zij een eind maken aan het huidige bestuur en *de hele natie van de grondvesten af* (curs. M.F.) opnieuw opbouwen zal waarschijnlijk *de geestesgesteldheid van de mensen zelf* (id.) veranderen, en hun *nieuwe brein* (id.) kan misschien initiatief zijn naar een nieuwe beschaving. Zelfs de Chinezen zouden moeten weten of de regering er is voor het volk, of wel het volk voor de regering'. Alsof je Mao-Tse-Toeng zelf hoort, behalve dan het woordje 'zelfs' bij 'de Chinezen'.

De poorten gaan open is zo'n boek dat je, juist door zijn wat brokkelige verteltrant, telkens weer kunt opslaan om er een of ander fragment in te lezen en je ermee te vermaken, of er wijzer van te worden. Echt: je neemt er veel van mee!

Yukichi Fukuzama: De poorten gaan open Vertaling (uit het Engels): Rob van Baarle. Meulenhoff-Nederland. 336 blz. f 34,50

Over Carole Vos
Dolf Verroen

Carole Vos is in de zestiger jaren begonnen met romans en novellen, waarvan er verschillende bij Leopold zijn verschenen. Tegenwoordig schrijft en publiceert zij, behalve gedichten voor volwassenen, nog uitsluitend kinderboeken en de vier boekjes die nu bij de (educatieve) uitgeverij Zwijsen zijn verschenen, zijn onder meer bestemd voor wat grotere basisschoolkinderen die achter zijn met lezen. De tekst, korte zinnen, eenvoudige woorden, bestaat uit zo'n driehonderd regels per boekje, die niet zijn onderverdeeld in hoofdstukken, maar een doorlopend verhaal vormen dat slechts wordt onderbroken door grote, zeer mooie tekeningen van Henk Wittenberg. Een uitstekende opzet, waardoor een moeilijk lezend kind het boekje toch in één leesles kan uit krijgen. Dat moet bijzonder stimulerend werken om tot meer lezen te komen.

De boekjes hebben, naast de titels *Het bruggetje, Op zoek naar een nieuwe vriend, Zwart iemand in de kuil* en *De gekke visite* nog een soort verzamelnaam, namelijk *Olibouter en Kafant* en dat geeft precies aan wat het uitgangspunt van de schrijfster is geweest: fantasie en werkelijkheid vermengen, maar de fantasie heeft daarbij een verruimende functie en is er niet zomaar. Olibouter is de samenstelling van een olifant en een kabouter en kafant eigenlijk ook, maar ze verschillen zo in omvang en grootte dat ze bepaald geen spiegelbeeld van elkaar worden. Een vondst is trouwens dat zij door het jongetje van de kuil een functie in de gewone mensenwereld krijgen. Dat blijkt bijvoorbeeld heel sterk uit *Het bruggetje*, dat kraakt onder het gewicht van Kafant zodat hij niet verder en ook niet terug durft, maar gered moet worden. Alle mensen proberen het, maar niemand lukt het. Tot de (hulpvaardige) gorilla aankomt, waar ze zo bang voor zijn (vooroordeel) dat ze allemaal op de vlucht slaan en natuurlijk door het bruggetje zakken. Ik denk dat kinderen deze verhalen erg leuk zullen vinden. Ze zijn goed, vindingrijk en echt naar kinderen toe geschreven. Ze maken ook niet de indruk volgens een recept te zijn geschreven, al kun je er veel mee doen. Het eerste boekje leent zich, door alle figuren die er achtereenvolgens aan te pas komen, bijzonder goed voor toneelspel. De andere verhaaltjes, *Op zoek naar een nieuwe vriend*, bijvoorbeeld, is niet alleen geschikt om het na te vertellen, maar leent zich ook om onderwerpen zoals jaloezie, vriendschap, zorgzaamheid, enzovoort, bespreekbaar te maken.

Aan de achterkant van deze uitstekend uitgevoerde boekjes staat een liedje met muziek van Ad van Drunen en de prijs van deze gebonden boekjes is f 5,90. Hoe dat mogelijk is, begrijp ik niet. Voor scholen (en particulieren natuurlijk) is er voor een rijksdaalder bovendien een toelichting te krijgen wat je met welk verhaal kan doen.

Carole Vos:

Het bruggetje
Op zoek naar een nieuwe vriend
Zwart iemand in de kuil
De gekke visite

Uitgeverij Zwijsen. 30 blz. f 5,90
Uitgegeven in de serie: Olibouter en Kafant

Poëzie en Proza
Dolf Verroen

Van Miep Diekmann is dit najaar bij Leopold (eindelijk!) de tweede druk verschenen van *Een liedje voor een cent*, een bundel poëzie voor grotere kinderen. Met *Wiele wiele stap*, als begin- en uitgangspunt, is er dus nu voor alle kinderjaren op elkaar aansluitende Diekmannse poëzie. Bij poëzie voor volwassenen breken kritici zich altijd het hoofd of ‘deze poëzie wel echt poëzie is’ - bij proza nooit, dat schijnt altijd duidelijk te zijn! - maar bij poëzie voor kinderen rijst de laatste twintig jaar de vraag ‘in welke mate de versjes door Annie M.G. Schmidt zijn beïnvloed’. Daar nu is bij Miep Diekmann, ondanks het feit dat zij een uitgesproken prozaschrijfster is, geen sprake van. Haar poëzie had door niemand anders geschreven kunnen zijn en haar onderwerpen hadden ook door niemand anders bedacht kunnen zijn. Voor welke leeftijd Miep Diekmann ook poëzie schrijft, het is allemaal even speels, even spitsvondig en spiritueel. Luister maar naar de eerste regels van het beginversje: ‘Akkefietje, zanikpietje trek toch niet zo'n boos gezicht! 't Helpt niets om zo kwaad te kijken want de koektrommel blijft dicht.’ Versjes vol woordspelingen, dubbele bodems en een fantasie, waardoor een heleboel woorden er een betekenis of dimensie bij krijgen. Een juweel van een boekje, letterlijk een boekje, want Ivo de Weerd, die de fantasievolle illustraties en de prachtige lay-out heeft gemaakt, heeft er een klein vierkant boekje van gemaakt, met een goede typografie, een uitstekende bladindeling en een inkadering, die tekst en tekeningen mooi omsluit, waardoor ze iets heel warms en vertrouwends krijgen.

Iemand die ook poëzie met een echt eigen, herkenbare toon schrijft is Mies Bouhuys, die, ofschoon zij met een bundel verzen voor volwassenen debuteerde, voornamelijk proza voor kinderen publiceert.

Bij uitgeversmaatschappij Holland zijn nu twee boeken verschenen met poëzie èn proza en bovendien boeken die helemaal op de maand december, op de feestdagen, zijn gericht, *Pieterbazen zijn nooit moe* met goede, soms erg humoristische tekeningen van Tineke Schinkel en *Het verdwenen raam* met mooie, fijnzinnige tekeningen van Carla Hartjesveld.

Ik heb sinterklaasverhalen altijd een hachelijke onderneming gevonden. Het lijkt me onjuist om kinderen de spanning, verwachting en fantasie van sinterklaas te ontnemen door meteen duidelijk te maken dat hij niet bestaat, maar aan de andere kant heb ik bezwaar tegen de bijna beschamende ernst waarmee grote mensen kinderen iets proberen wijs te maken. Bij Mies Bouhuys, vind ik, gebeurt dit nu allebei niet. Door een juiste dosering van fantasie en werkelijkheid is een toon ontstaan die precies aangeeft hoe je met de gedachte sinterklaas moet omgaan. Het is bijzonder knap om aan sinterklaas zo'n eigen visie te geven, afstandelijk en toch dichtbij, enigszins warmouderwets en tegelijkertijd ultra modern. Want Mies Bouhuys zou zichzelf niet zijn wanneer ze ook in deze verhalen haar menselijk-maatschappelijke instelling niet aan bod liet komen. En daarom gaan deze verhalen over sinterklaas en zijn pieterbazen zelf en (bijvoorbeeld) over gastarbeiderskinderen die niet in het boek van sinterklaas staan (ze zijn immers niet nederlands!) en dus geen pakjes krijgen, over een meisje dat een ècht poesje wil hebben en dat door allerlei avonturen van sinterklaas ook krijgt en over een kind dat sinterklaas een huis vraagt, geen poppenhuis, maar een

huis om in te wonen. In *Het verdwenen raam* staan naast sfeervolle kerstverhalen (het titelverhaal!) ook gekke geschiedenissen zoals het verhaal over de bakker die 300 kerstbroden wil bakken. Ook de versjes zijn leuk - voor jonge en oudere kinderen - en nergens sentimenteel. Al zulke begrippen zoals sinterklaas, kerstmis, oud en nieuw worden door Mies Bouhuys nieuw leven in geblazen. Er is maar één ding waar ik voor waarschuwen moet: laat kinderen deze versjes en verhalen niet alleen in december lezen. Dit zijn boeken voor het hele jaar, te beginnen met januari. Kinderen zullen er door leren zich op een fantasievolle manier voor die feestdagen open te stellen.

Miep Diekmann: Een liedje voor een cent
Uitgeverij Leopold. 21 blz. f 12,50.

Mies Bouhuys: Pieterbazen zijn nooit moe
Uitgeversmaatschappij Holland. 160 blz. f 17,90.

Mies Bouhuys: Het verdwenen raam
Uitgeversmaatschappij Holland. 112 blz. f 14,90.

Boeken voor de Basisschool
Dolf Verroen

Stad en land is een thema waar je op school (en andere gebouwen) een heleboel mee kunt doen, maar voor een schrijver moet het bijzonder moeilijk zijn om dit thema, dat eerder educatief dan speels lijkt, op boeiende wijze vorm te geven. De werkgroep kinderboek van de CPNB heeft er dan ook goed aan gedaan om Gertie Evenhuis te vragen over dit onderwerp het kinderboekenweekboek te schrijven, want Gertie Evenhuis kent niet alleen stad en land uit eigen ervaring, zij probeert in haar boeken, zowel in toon, onderwerp en stijl, de jeugd steeds dichter te benaderen. In *De tram is geel het gras is groen* is haar dat ook weer bijzonder goed gelukt en het is één van de leukste boekenweekboekjes van de laatste jaren geworden. In een boeiend verhaal heeft zij aangetoond wat nu precies het verschil tussen stad en platteland is, zonder 'eng educatief' te worden of over de hoofden van de kinderen heen te schrijven. Integendeel. Met veel humor ontzenuwt zij de vooroordelen, illusies en verkeerde voorstellingen die er over stad en platteland bestaan. Het verhaal is eigentijds, boeiend en spannend - met een naar mijn smaak overigens al te fantastisch einde - en ik denk dat heel veel kinderen het erg fijn zullen vinden. Wat vooral erg goed van Gertie Evenhuis is: dat zij niet van twee mentaliteiten is uitgegaan, maar laat zien hoe mensen in het algemeen op hun omstandigheden reageren. Een mooi uitgevoerd boekje, goede, rustige typografie en schitterende illustraties van Piet Klaasse.

Een boek dat het verdient om in zo grote oplaag te verschijnen.

Wie het zeker ook had kunnen schrijven en dan vast ook een grote groep kinderen bereikt zou hebben is Willem Wilmink, een jeugdboekenschrijver van formaat die het in de jaarlijkse prijzenslag altijd weer tegen de buitenlandse middelmaat heeft moeten afleggen en zijn grotere bekendheid dan ook uitsluitend te danken heeft aan zijn voortreffelijk televisiewerk. Zijn bij Kosmos verschenen verhaal *Ver van de stad* speelt zich helemaal af op de boerderij, waar stadse Kees gaat logeren. Al heeft het boek niet de tegenstelling stad en land tot uitgangspunt, die tegenstelling, die andere manier van leven, komt er duidelijk in naar voren. Als je het vergelijkt met *De tram is geel het gras is groen* lijkt *Ver van de stad*, dat veel rustiger van verhaal is en steeds 'dicht bij huis' blijft, bijna ouderwets, maar ook hier is het de schijn die bedriegt. Ondanks de bijna ouderwetse warmte en veiligheid die zo kenmerkend voor stijl en verhaal zijn, komen er op uiterst natuurlijke wijze, bijna onopvallend, dingen aan de orde die men in weinig kinderboeken zal aantreffen. Om te beginnen het geloof. De boerenfamilie is katholiek (met alle Mariaverschijningen van dien) en Kees is 'niks' en hoe dat op hem inwerkt is precies beschreven zoals kinderen dat ondergaan. Ook vooroordelen, de gevaarlijke gek (psychiatrische inrichting) en zelfs de dood komen aan bod en dat alles onder het mom van een doodgewoon jongensboek.

Ook het volgende verhaal van Willem Wilmink *Buurjongens* (eveneens bij Kosmos) lijkt zo'n gewone, echt voor normale jongens geschreven jongensboek. Het roept herinneringen op aan Kievit en Abcoude, aan Leonard Roggeveen en ook even aan de eerste boeken van Jan Terlouw. Maar er is een diepgaand verschil: de warmte van Jan Terlouw is een schijnwarmte, zoals de veiligheid bij Roggeveen een onderwijzersveiligheid is. Hun figuren zijn jongens zoals ze moeten zijn - ze vormen bijna een ideaalbeeld - en, in tegenstelling tot de werkelijkheid, zie je aan deze jongens

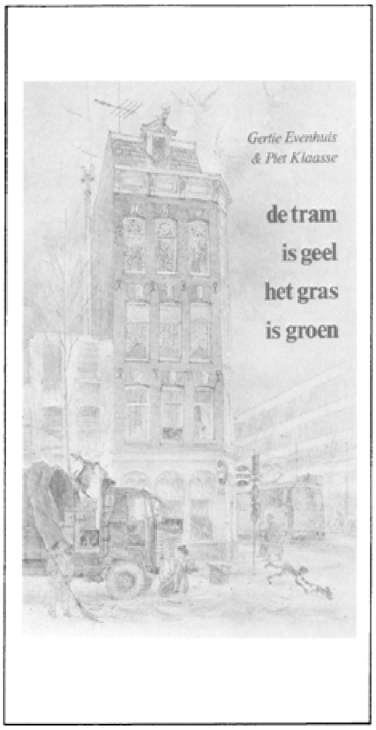
niet dat er één op de zoveel homosexueel is, dief of echtbreker wordt of zich in de maatschappij niet zal kunnen handhaven. De figuren van Willem Wilmink zijn daarentegen veel kwetsbaarder, maar ook veel natuurgetrouwer, gewone jongens, kinderen, zoals je ze in werkelijkheid ook ontmoet. Nu gaat *Buurjongens* een beetje over erotiek, over Kees, dezelfde als uit *Ver van de stad*, plus zijn vriendje Gerrit. Ze zitten (soms) een beetje moeilijk met meiden, met verliefd zijn, met de schijn, met de werkelijkheid. En toch, toch is *Buurjongens* een gewoon jongensboek, al is het niet alledaags in de zin van banaal. Ofschoon de vader van Gerrit het leven niet aan kan en tijdelijk in een inrichting verblijft, is het niet zo'n ‘modernistisch boek van tegenwoordig met een onvolledig gezin’ er in, zoals sommige reactionaire lieden (zelfs schrijvers!) ook al tegenwoordig roepen. Wanneer ik in positieve zin een vergelijking zou moeten maken - hoewel ik vergelijkingen uit den boze vind - zou ik deze twee boeken willen omschrijven als een verlengstuk van Kees de jongen van Theo Thyssen. In deze boeken wordt het gewone niet ongewoon (zoals soms beweerd wordt) nee, het gewone blijft gewoon, maar het wordt niet verbanaliseerd en het krijgt de waarde die het toekomt. In de eerste plaats natuurlijk door het talent van de

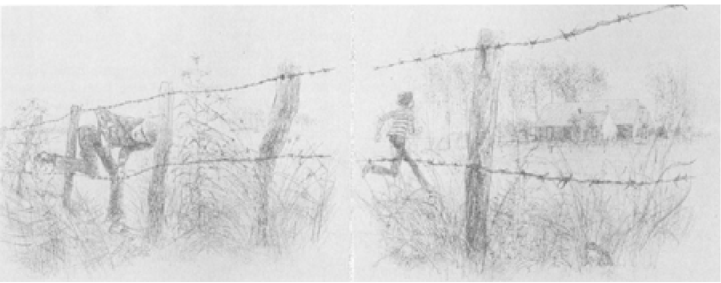
schrijver, maar daarnaast ook door de inzet en de ernst waarmee ze geschreven zijn, behoren deze boeken (gewoon) tot de literatuur. Laat ik daarbij vooral niet vergeten te vermelden dat de kwaliteit en het karakter van deze verhalen ondersteund worden door de bijzonder goede, trefzekere tekeningen van Fiel van der Veen, illustraties die niet naturalistisch zijn, maar waarin kinderen zich, door de sfeer, de duidelijkheid en de aanspreekbaarheid, helemaal herkennen kunnen. Tekeningen en tekst passen helemaal bij elkaar. *Ver van de stad* en *Buurjongens* zijn echt fijne boeken. Het zijn boeken waar je een beetje in wonen kunt. En wat kun je kinderen vanaf de derde klas van de basisschool beter voorzetten?

Gertie Evenhuis: De tram is geel, het gras is groen
Illustraties: Piet Klaasse
Kinderboekenweekgeschenk 1978. 60 blz. f 5,90

Willem Wilmink: Ver van de stad
Illustraties: Fiel van der Veen
Kosmos. 64 blz. f 11,90

Willem Wilmink: Buurjongens
Illustraties: Fiel van der Veen
Kosmos. 64 blz. f 12,50





Eenden zijn fantastische, eigenlijk niet voor de Werkelijkheid bestemde Dieren
Sjoerd Kuyper & Johan Diepstraten in gesprek met Willem Jan Otten

'De altijddurende beweging van de werkelijkheid te fixeren, dat is dichterschap'; die aantekening van Jonathan Herfst neem je in de aantekeningen van je eerste bundel 'Een Zwaluw vol Zaagsel' op. Het lijkt een soort motto te zijn.

Het kernbeeld van een gedicht staat stil. In het ene geval zet ik het zelf stil om erover te kunnen schrijven, in het andere is het een stilstaand beeld waar ik beweging in probeer te krijgen. En in nog weer andere gevallen is het een beweging die door het schrijven zelf tot stilstand wordt gebracht.

'Het fixeren van de werkelijkheid'; ik denk dat ik het nu wel anders zou zeggen. Poëzie zou kunnen proberen een beeld, een gedicht op te leveren dat even veelduidig is als het aanvangsbeeld. Het fixeren van de werkelijkheid is maar de halve waarheid, de andere helft is dat het fixeren op zó'n manier moet gebeuren, dat de lezer het beeld vervolgens weer van alle kanten kan bekijken, dat het meerduidig is.

Met de zintuigen

Dichten is
een kat die voorzichtig
buiksluipend door het gras
een aanval doet op een juist gevallen
appel

Dat schrijf je in je eerste bundel, en dat principe ben je trouw gebleven.

Het is heel mager zoals het er staat, maar de grondgedachte is onaangetast gebleven. Ik vind dat ik slimmer ben geworden in mijn vormgeving, maar dat dichten een activiteit is om een onbeweeglijk beeld heen; een beeld waarvan je de betekenis maar niet kan bevatten, en dat je dan op zeg maar fenomenologische manier van alle kanten besluipt, daar bestaat mijn schrijven grotendeels uit. Die houding is inderdaad niet erg veranderd. Toen ik die eerste bundel voor deze gelegenheid weer eens las was ik er best wel door gecharmeerd. Het viel me op dat er meer continuiteit in mijn werk zit dan ik zelf dacht, ondanks de onhandigheid van de eerste bundel. Op het ogenblik ben ik met dezelfde dingen bezig. De afstand bijvoorbeeld, mijn onvermogen om definitieve dingen te zeggen over wat ik zie.

De thema's beweging en stilstand komen ook vaak expliciet in je werk aan bod. Neem een gedicht als 'Beknopte filosofie van het gaan' in 'Het ruim':

Alleen aan wat binnen je blikveld komt
meet je beweging af. Zijn er geen schepen,
eilanden, bakens, dan is er geen sprake
van gang. Geen haven komt binnen bereik.
De reling wordt einder, de ligstoel de reis.

Ik denk dat mijn poëzie zich tussen twee uitersten afspeelt: beweging, en het halt toe willen roepen aan beweging, stillevens willen schikken. Dit is een gedicht waarin

de beweging de overhand heeft, en waarin in die beweging een absolute stilstand wordt bereikt, 'dart is er geen sprake van gang' wil zeggen; je weet niet of je gaat, je kunt het niet checken. Deze manier van gaan is zo'n geval waarin je *oplost* in het gaan, waarin het gaan zich autonomiseert en doel in zichzelf wordt.

Daarom dachten wij dat de beweging hier nu juist niét de overhand heeft.
Ja, zoals je omgekeerd in de gedichten waarin iets is stil gelegd ziet dat het heel beweeglijk wordt, zoals in het krekelgedicht op p. 21 van *Het Keurslijf.*

We dachten in de zin 'geen haven komt binnen bereik' een soort filosofie van de poëzie te lezen. Zoals Ferron tegen ons zei in een interview: 'De reis is belangrijk, niet het doel'. Wat je met poëzie wilt bereik je nooit.
Ik weet niet of je in dit geval ogenblikkelijk van reizen poëzieschrijven moet maken. Dat geloof ik niet. Het is toch meer een gedicht dat

over *kijken* gaat, en niet over poëzie. En dat is bepaald niet hetzelfde! Er is een reusachtig verschil tussen kijken en schrijven. Ik vind dat poëzie-schrijven in de eerste plaats beschrijven is, in de tweede plaats pas duiden, en in de derde plaats schrijven *over* kijken.

Wat ik hier beschrijf is wat er met je kijken gebeurt als je in een totale beweging bent, in de totale beweging van een vaart. Wat jullie doen is hinein-interpreteren, al is het wel leuk om te denken dat reizen poëzie-schrijven is. Absolute gang, absolute beweging veroorzaakt een situatie waarin kijken geen zin meer heeft. Dat is, denk ik, wat er staat. Door te kiezen voor reizen en gaan en voortbewegen maak je je blik ongeveer zo wijd en zo zielloos, als je oogbal. Dat is een element dat vaak terugkomt in mijn gedichten. Het enige wat ik hier heb geprobeerd te beredeneren - en daarom heet het ook 'Beknopte filosofie van het gaan' - is dat er een verband bestaat tussen gaan en het vermogen om iets te zien. Als je gaan verabsoluteert, zoals je dat op een cruise-schip doet, dan kijk je nog wel, maar je ziet niks meer. Je schakelt je zintuigen uit, de reling wordt het eindpunt van je zicht, het einddoel van het reizen. Je vergeet dat kijken een doel, een vast punt moet hebben, kijken wordt niet meer dan liggen in de ligstoel. Het gedicht gaat niet over dichten, althans, ik vind het niet nodig om dat te constateren. Ik voel veel voor de gedachte dat je het eindpunt niet bereikt, maar niet *omdat* je gaat.

Dichten is voor jou een manier om de werkelijkheid op een andere wijze te tonen1? Zuiver beschrijvend?

Maar er is tussen kijken en schrijven een fantastisch verschil. Het is zelfs zo dat er tussen schrijvend denken en denken een enorm verschil zit. De gedachte die je krijgt doordat je aan het schrijven bent, doordat je aan het beschrijven bent, is van een heel andere aard dan de gedachte die je hebt als je aan het denken bent zonder een pen in je hand. Daarom zei ik ook dat kijken en gedichten schrijven iets fundamenteel anders is, want wat je zag of dacht toen je geen pen in je hand had, dat zul je nooit weten. In die zin hebben jullie misschien toch wel een beetje gelijk als je zegt dat het gedicht over schrijven gaat. Het einddoel is niet haalbaar, omdat je de gedachten die buiten het schrijven omgaan niet op schrift kan stellen. Dat is een dilemma van poëzie-schrijven.

Iets dergelijks schreef je ook eens in een toneelkritiek. Op de vraag wat je van een stuk gevonden had antwoordde je: 'Eigenlijk nog niks'. Het denkproces dat daarop volgde legde je in het stuk uit.

Ja, het oordeel over een toneelstuk komt pas tot stand achter de schrijfmachine, dan heb ik er mijn gedachten pas over. Het is niet zo dat ik dan het tegendeel denk van wat ik dacht toen ik uit de schouwburg kwam - zo ik toen al iets dacht - maar goed... Bij toneel ligt het trouwens toch iets anders, omdat je gaandeweg een kijksysteem ontwikkelt waardoor je al duidend kijkt. Terwijl wat ik in mijn poëzie probeer te krijgen beelden zijn die juist op het moment waarop ze zich voordoen nog niet aan duiding onderhevig zijn geweest, onwillekeurige beelden.

Maar die thematiek beweging-stilstand ben je je pas de laatste tijd bewust geworden?

In *Een Zwaluw vol Zaagsel* was het tot op grote hoogte onbewust, via mijn ruggegraat geschreven, althans dat was het toen ik de *gedichten* schreef. Later heb

ik er de motto's bijgemaakt en de indeling in ‘hoofdstukken’, waaruit blijkt dat ik me wél bewust was van de thematiek.

Iemand die beweert dat hij gebroken heeft met iedere traditie, verzeilt ook alleen maar in navelstarende vruchteloosheid

In je tweede bundel ‘Het Keurslijf’, staat het gedicht ‘Boei’. Daarop komen later allerlei variaties in je werk.

> Ik werd verlost van vasteland
> en vastgelegd in branding.
> Minder armslag nog dan kwallen
> draai ik om mezelf. Geen vallend
> tij dat mij op zand laat rusten,
> geen storm drijft mij meer naar de kust.

Dat is als zoveel van mijn gedichten een emblematisch gedicht, uitgaande van het beeld ‘boei’ dit keer. Als ik over mijn poëzie praat herleid ik het gedicht in kwestie gemakshalve tot het aanvangsbeeld dat ik had. Ik stak indertijd elke dag met de pont het IJ over om bij mijn boot te komen, en passeerde daar achter het Centraal Station op 20 à 30 meter afstand een boei. En dat werd een beeld dat mij voortdurend vergezelde. Om dat beeld een context te geven heb ik dit gedicht geschreven. Het gedicht blijkt dan vervolgens weer een symbolische werking te hebben. Dat is de volgorde: beeld, waarvan ik niet weet wat het betekent; beschrijving van het beeld, en eventueel zelfs duiding ervan; en dat levert tezamen een totaalbeeld op, dat een symbolische werking heeft. Het is altijd moeilijk om eigen gedichten daarna nog eens een keer te gaan duiden. Het kan eigenlijk ook niet, want dan moet je alle woorden die erin staan door andere vervangen, en je vraagt je dan af waarom je dié woorden dan niet gebruikt hebt. In *Boei* kun je voor ‘vasteland’ iets als afkomst lezen, of wortels, en het hele betekeniscomplex dat daarmee samenhangt. Branding is - net als in ‘Beknopte filoso-

fie van het gaan' - beweging, totale beweging zonder meer, autonome beweging.

Een boei is gemaakt op het vasteland, en ooit bestemd om daar ook gebruikt te worden, een ton om bier in te doen of wat dan ook. Daarvan werd hij verlost en vervolgens in de branding vastgelegd. In *De eend* komt de boei ook voor in de betekenis van iets dat zich in voortdurende beweging ophoudt en daardoor niets meer te zeggen heeft, vruchteloos is geworden, steriel.

Voor mij horen veerpont, pont, boei, reling en het 'gaan' in zijn meest absolute betekenis tot het complex 'vruchteloze beweging'. Ze zijn zo continu in beweging dat ze immobiel zijn geworden. Je kunt natuurlijk alles op gemoedstoestanden substitueren, maar iemand die alleen nog maar op pad is om z'n slechte huwelijk te verdrinken is een boei die om zichzelf draait; iemand die beweert dat hij gebroken heeft met iedere traditie verzeilt ook alleen maar in navelstarende vruchteloosheid.

Goed. 'Minder armslag nog dan kwallen draai ik om mezelf.' Een kwal benadert de boei in stupiditeit en van een kwal vind ik het nog erger dan van een boei, want een boei kan er niks aan doen. Maar een kwal gaat met alle stromingen mee, dat is een volstrekte opportunist. Ik heb dan ook terecht een gedicht geschreven waarin een kwal met stokken wordt doorstoken.

'Geen vallend tij dat mij op zand laat rusten', daarvoor staat hij te ver van het land af, het is daar te diep. En de laatste zin geeft aan dat hij verloren is. Toch wel een leuk gedicht als ik het zo bekijk.

Er zit geen enkel auto-biografisch element in? Nee, ik doe mijn uiterste best om niet als die boei mijn traditie of wortels te ontkennen. Als je het zo gaat lezen kom je in de grootste moeilijkheden.

Er zijn nogal wat gedichten waar een web in voorkomt, al dan niet met spin. In de beschrijving van poeze-oren in 'Een Zwaluw van Zaagsel', b.v.:

> In zijn oren,
> dun als vleugels
> van een vleermuis,
> spant het licht
> een ragfijn web
> van aders.

Dat is een leuk gedicht, omdat het een geluksmoment beschrijft. Je kunt er zeker van zijn dat als er geluid in de gedichten voorkomt, luisteren, dat er dan dikwijls van een geluksmoment sprake is.

Het web is inderdaad een belangrijk idee voor mij. Je kunt je vermogen om beelden te maken - dat is dus uitgangspunten voor gedichten - opvoeren door je sensibiliteit ervoor te vergroten. Een web in je hersenpan waarin je beelden vangen kunt. In dat verband is 'Sierlijke beul' uit *Het Keurslijf* interessant.

> Sierlijk, schijnbaar zonder
> moeite beloopt wie ik bewonder
> het web waarin ik ben gevlogen;
> iedere voetstap schudt me dreigend
> heen en weer: kom ik los bijtijds
> of zal ik worden uitgezogen?

Dit gedicht gaat over Chris van Geel, Van Geel *is* de sierlijke beul, een gedicht van hem begint met: ‘Beul, beul, sierlijk wreed/beeldspraak is wat leeft’. Het gedicht gaat over mijn houding ten opzichte van hem, mezelf in zijn web gevangen wetende. Het web is natuurlijk de poëzie, en of ik daaruit los zou komen was in die tijd werkelijk een belangrijke vraag voor me. Ik was toen volstrekt idolaat van Van Geel. Ik vind het nog steeds de grootste naoorlogse dichter, maar ik heb inmiddels wel het gevoel dat ik een andere kant op ben gegaan. Ik ben nu niet meer zo bevattelijk voor dat soort bewondering, maar vooral in *Het Keurslijf* kun je merken dat ik veel attributen van Van Geel overnam.

Zijn manier van kijken mocht je natuurlijk ongelimiteerd overnemen, het is juist heel goed voor een dichter om met die vormeisen te beginnen: Een gedicht van één zin, zo beknopt mogelijk, het taalgebruik zuiver houden zoals hij dat doet, die exactheid proberen na te streven. Daar is geen enkel bezwaar tegen.

Maar met attributen bedoel ik dat ik me liet verleiden soms zijn beelden te gebruiken, te schrijven over insecten die hij ook beschreven had. Hij beschrijft ze op een heel andere manier, en die nam ik dan over. En met attributen bedoel ik ook zinsconstructies. Hij heeft een syntaxis die helemaal de zijne is, en daar moet je als andere dichter maar met mate gebruik van maken, vind ik. Hij werkte bijvoorbeeld vaak met het weglaten van het antecedent, het ingesloten antecedent. ‘Wat edel is heeft duur,/geen kwinkslag heeft geheugen.’

Een vorm die jij vaak toepast is dat je begint met een poëtische omschrijving van een beeld, en het aan het einde pas met naam en al opvoert.

Dat is een trucje dat ik ook min of meer van Van Geel heb afgekeken, ja, al vond ik het ook vaak in de gedichten van Hurjgens. De ‘raadselrijm-truc’. Je kunt het laatste woord ook omgekeerd afdrukken, of aan het slot schrijven: voor oplossing, zie pagina zoveel. Het heeft met het zinnebeeldige van mijn poëzie te maken, en in mijn eerste gedichten ligt de verhouding ook zo: eerst het beeld; dan pas de verklaring. Het heeft iets van - en dat vind ik heel leuk - die plaatjes van Cats. Een plaatje met daarbij een versje.

Van Geel was jouw grote voorbeeld. Je hebt hem ook persoonlijk gekend. Was dat vóór je zelf met dichten begon?

Nee. Ik kende zijn werk wel, maar ik ontmoette hem pas een halfjaar nadat ik die Reina P.G. Trofee voor m'n eerste bundel had gekregen. Die ontmoeting heeft toen wel direct z'n vruchten afgeworpen. Zie *Het Keurslijf.*

Ik behoorde namelijk al vrij snel - samen met mensen als Tom van Deel, Jan Emmens, vroeger, en ook Guépin wel denk ik - tot de zogenaamde tuttelaars van Van Geel. Ik was een junior-tuttelaar, de voetknecht van de Komma's. Dit hield in dat ik samen met Van Geel diens gedichten doornam. Hij had wel stapels met honderddertig varianten van één gedicht, en daar kwam hij natuurlijk zelf godsonmogelijk uit. Dat moest door anderen worden uitgezocht, welke de beste was, hij had er zelf het zicht totaal op verloren. Het was ontzettend leuk werk voor iemand als ik, ik kon daardoor wekelijks mijn taal scherpen.

Zo ben ik ertoe gekomen een poëzie te schrijven die dicht bij de spreektaal ligt, die recht doet aan het twijfelachtige, de chaos in je hoofd. Ik heb ook ingezien hoe belangrijk bijvoeglijke naamwoorden in een gedicht kunnen zijn. Ze zijn dan wel niet het fundament van een gedicht, maar zeker wel het cement. Het gaat trouwens te ver om te stellen dat Van Geel mijn énige invloed geweest is, ik heb ook veel te danken aan bijvoorbeeld Leopold. Van Geel en Leopold hebben aardig wat overeenkomsten, zo zie je ze beiden werken met syntactische kunstjes als het innemen van dingen die juist gezegd zijn, het ‘stellen en weer innemen’. Dat is dan ook terug te vinden in mijn poëzie. Het was werkelijk tamelijk angstaanjagend om steeds maar in dat web gevangen te zitten. Dat voelde ik echt zo op den duur.

Eenden zijn fantastische, eigenlijk niet voor de werkelijkheid bestemde dieren

En ‘De eend’ was een poging om uit dat web te geraken?

Ja. Hoewel *De eend* volkomen vanzelf is gekomen. Daar heb ik geen seconde over nagedacht, het is in een week geschreven, in tien dagen misschien.

Je hebt er een aantal bestaande gedichten in verwerkt.

Dat is goed gezien, op de een of andere manier vielen alle beelden samen in één verhaal. Ook uit *Het ruim*, want dat is eerder geschreven dan *De eend. Het ruim* hoort bij *Een Zwaluw vol Zaagsel* en *Het Keurslijf.* Je kunt je afvragen of *Het ruim* en *Het Keurslijf* niet beter in één bundel hadden gekund. Dat vind ik achteraf gezien een betere oplossing. *Het ruim* heb ik herschreven en bijgeslepen toen ik *De eend* af had.

En ‘De eend’ was na tien dagen helemaal af?

Ja, ik heb er weinig aan gesleuteld.

Wat was het aanvangsbeeld?

De eend. Ik woonde op een boot, en was vergeven van de eenden. Waar je ook keek. En eenden zijn fantastische, eigenlijk niet voor de werkelijkheid bestemde dieren. Ze hebben alles wat mensen ook hebben: onhandig, en verkeerd gebouwd voor het element waarin ze leven. Ze zeggen wel dat mensen hun denkvermogen

hebben ontwikkeld uit een tekort aan fysieke mogelijkheden om de elementen te lijf te gaan, en ik vind het op grond daarvan tamelijk onbegrijpelijk dat eenden niet tot een hogere staat van bewustzijn zijn gekomen. Fantastische beesten, ontzettend on-spectaculair, helemaal niet ijdel als de reiger of de zwaan of eigenlijk als alle vogels die in het water leven, het meerkoetje en de waterhoen daargelaten, al missen die des eends burgerlijkheid.

De verhouding dichter-eend was het uitgangspunt.

Ja, het is een dramatisch gedicht, een monoloog interieur. Het is meer dan andere gedichten... Je probeert je voor te stellen hoe het is, hoe het gaat. Je schrijft met twee pennen: die van je zelf en die van een eend. Dat is met toneelschrijven ook. En daarnaast verzin je dan een situatie.

Het is een nogal ingewikkelde constructie. Je hebt een gedicht in de eerste persoon enkelvoud, waarvan de hoofdpersoon een nietswetende eend is, die echter wèl menselijke observaties doet:

> ; ook wrakhout drijft er langs -
> Een plank zonder boeken, een krat zonder bier,
> Een deur zonder roef, een spant zonder ruim...

Dat kan de eend dus niet weten, nee. Dat is allemaal ten behoeve van de liefhebbers van de verteltheorie gedaan. Volgens die theorie moet je consequent zijn in het kiezen voor je perspectieven. Dat heb ik bewust niet gedaan. Hoe kan de eend weten dat hij de Bloemgracht in geschreven wordt terwijl hij nog nooit de stad in geweest is, en het hem allemaal maar duister voorkomt?

Willem Jan Otten / foto: Eddy de Jongh

> Wat was er aan de hand? Het leek of mijn binnenste
> Zee geworden was, en de haven een smalle gang.
> Het zien van de schepen beklemde, maar het sluiten
> Van mijn ogen stemde verward: mijn hoofd
> Scheen onbegrensd, golven zonder horizon.
> Wie had me omgekeerd? Waar moest ik heen?
> Kon ik maar het water van mijn hersens in!

Dit is iets wat de recensenten gemist hebben, dit punt. Terwijl het toch het sleutelstuk is; ‘Kon ik maar het water van mijn hersens in!’ En dat is dan de onderwereld. Hij komt de stad in en gaat onder een brug door waarop een grijze man staat. Daar kun je Charon voor lezen, en de hond die erin voorkomt is natuurlijk Kerberos.

> Er varen lage schepen, helemaal van glas,
> Waarachter schimmen, met een stijve nek
> Van het almaar op bevel naar huizen kijken.

Dat is Tantalus, die steeds naar de druiven reikt.

> Mannen duwen karren, fietsen, pierementen
> Tegen duizend steile bruggen op,...

Dat is Sisyphus die zijn rotsblok tegen de heuvel oprolt.

> ... vrouwen
> Schrobben stoepen, werpen zonder onderbreking
> Emmers sop het water in, ...

Dat zijn duidelijk de Danaïden die de was moeten doen en water in lekke vaten moeten scheppen. Ook komen de twee rivieren - de donkere en die van het vuur - uit de onderwereld erin voor. De donkere Prinsengracht en de Bloemgracht. Ik woonde pal aan die laatste en iedere avond zag ik precies de zon achter de Bloemgracht ondergaan. Die vlamde dan op. Het was trouwens achter de Eglantiersgracht, maar

dat ging metrisch niet. Ik vind de mythologische beschrijving van de Griekse onderwereld, waar er overigens maar heel weinig van zijn, heel fascinerend, omdat je daar ziet wat er gebeuren kan met mensen die zich alleen nog maar met introspectie bezighouden; die raken dolgedraaid en krijgen iets dwangmatigs. Mensen die alleen nog maar introspectie bedrijven en zich alleen nog maar met het onderbewuste bezighouden, die vervallen dikwijls in vicieuze redeneringen waarin de verklaring de vraag is en omgekeerd. Dat zit ook in die beschrijving van de onderwereld, het heft zichzelf allemaal op daar. Een man die een steen een berg oprolt die er steeds weer afrolt ook, dat vond ik een mooie parallel met wat die eend op dat moment doormaakt. Vandaar.

> ... een hond, wiens blaf me bijna om deed keren -
> Maar ik was te lijdzaam en te laf.

Hij is te laf om terug te keren, hij wordt dus duidelijk door iemand tot de tocht aangezet. Door wie? De dichter?

Niet door iemand. Door het gevoel dat hij eigenlijk iets anders zou moeten zijn dan wat hij is. Een vage jalouzie voor spreeuwen en aanverwanten die wel wegtrekken in de herfst. Dat komt toch ook bij mensen vreselijk veel voor, een tamelijk vaag gevoel van misplaatst zijn, dat gevoel. In de zestiger jaren heette dit het onbestemde gevoel van onbehagen'.

In plaats van zich te verdiepen in de plek waar hij is en zijn ogen goed te gebruiken gaat de eend z'n kop in. En dan krijg je wat de Engelsen de Pathetic Fallacy noemen, de pathetische drogreden: door zich alleen met z'n hersenpan bezig te houden gaat hij de wereld ook zien als hersenpan. Het is een bekend feit. dat iemand die verliefd is de vogeltjes hoort kwinkeleren alsof die ook verliefd zijn. Dat heeft de eend in afzichtelijke mate; alles wat hij tegenkomt interpreteert hij naar zijn hoofd toe. Tot en met die torenhaan. Dat is het ultieme moment van narcisme, wat hij daar bereikt.

Was ik nu God? De stond toch boven op de klok,
Zag heel de wereld, zelfs het IJsselmeer;
En was tóch buiten schot? Wat wil een eend
Nog méér? Een windstoot hielp me uit de droom.

Dan komen die wolken aangestoomd. Ik heb geprobeerd erin te beschrijven wat er gebeurt als je tot navelstaren vervalt, die vicieuze cirkel waarin je dan terechtkomt. Daar ben ik niet zo voor.

Dan komt de ommekeer, de eend wordt bang voor de stolling die de torenhaan heeft ondergaan:

Wél was hij verguld,
Maar wat betekent goud als het je vleugels
Aan je lichaam bindt, en zelfs je ogen vult?

Dat is de angst om boei te worden.

En niet jouw eigen angst voor de stollingspoëzie die je tot dan toe geschreven had? O nee, zo bewust is het niet. Mijn gedichten kunnen wel gestolde gedichten zijn, maar ik probeer ze niet eenduidig over stolling te laten gaan. *De eend* was wel een bewust afstand nemen van al die kleine versjes, maar wat er met de eend gebeurde is iets heel anders dan wat er met mijn poëzie gebeurde. Die poëzie was teveel verknoopt met de traditie waarin ik naar mijn gevoel thuishoor, terwijl de eend losgeslagen was van zijn traditie en heel ergens anders uitgekomen was.

Geef ze een vijver, waar ze niet hoeven duiken
Om tóch tot de bodem te gaan. Laat ons dan
De haven, het rijk van de eend, van het komen en gaan.

Heb je in die laatste regels van het gedicht expres dat achrostichon GOD gemaakt?

Nee, toen ik het in een recensie las heb ik erg moeten lachen. Ik vind het eigenlijk wel heel mooi.

Hoe kwam je aan de dwingende stijl, het is zó afwijkend van je eerdere gedichten...

Ik weet het niet, ik had een gedicht van zeven regels, het septet waarmee *De eend* begint, zij het met uitzondering van de laatste regel natuurlijk, het was toen nog een sextet dus. Dat septet vond ik wel lekker lopen, maar ik had het gevoel dat het niet af was. Dat de stijl die ik erin ontwikkelde een langer gedicht nodig had. Maar ik heb er verder niet zo over nagedacht, het kwam opeens.

Ik ben erg gesteld op dit gedicht. Het is me erg lief, omdat het een encyclopedie van persoonlijke beelden uit die tijd is. Dat is het leuke eraan voor mij, dat mijn tijd op de boot goed beschreven is. Maar dat is verder voor de lezer niet belangrijk.

Mijn gedichten beginnen altijd tien keer zo lang als ze eindigen

Je bent dus niet een echte bouwer, jouw dichten is geen construeren.

Toch wel, heel erg zelfs. *De eend* is echt een uitzondering; met de kleine gedichtjes ben ik ontzettend lang bezig, er duiken steeds weer problemen op die ik op moet lossen. Een gedicht kost me drie dagen, gigantische problemen. Vooral met het enjambement, het door laten lopen dat betekenis-dragende woorden het zorgen dat betekenis-dragende woorden ritmisch op de juiste plaatsen terechtkomen. Bovendien beginnen de gedichten altijd tien keer zo lang als ze eindigen; een enorme overdaad. Ik werk veel met woordenlijstjes, rechtsboven op de pagina, opdat ik alle woorden die ermee te maken hebben tot m'n beschikking heb. Drie dagen is misschien niet zo lang, maar daarna wordt er altijd nog aan gewerkt. Hier heb je bijvoorbeeld drie versies van een gedicht dat nu geen titel heeft.

1e versie

Gezegend die weten
waar op aan te schrijven,
waar te kijken, kijkend
het beeld te kennen
dat betrekking heeft...

roeiers, gekneveld, en nergens
een sirene.

Het vers dat telt
is onbeslist, moeder
voor een donker raam,

sirene, stem die bindt
wat voort zal gaan.

2e versie (gepubliceerd in De Revisor)

Wie knevelt de dichters
die weten wat te zien?

Roeiers aan banden, nergens
sirenen.

Het beeld dat telt
is onbeslist, moeder
voor een donker raam,

stem die lokt
en bindt wat langs wil gaan.

3e versie

Het beeld dat telt is onbeslist,
   moeder
in een schemering, stem
   die roept
en zingt terwijl je door wil gaan,
   sirene,
niet dan ongesnoerd, in dromen,
   tastbaar,
stom zodra je kijken wil,
   verdwenen.

Beeldend betekenis geven, dat is de reden om te dichten

Net zei je: 'De volgorde van het ontstaan van een gedicht is: beeld, beschrijving van het beeld, symbolische duiding.' Hoe kom je aan dat beeld?

In interviews met dichters lees je altijd dat ze één regel hebben, een mooie zin. En dan vertellen ze dat die bij het voltooien van het gedicht er altijd uitgaat. Zo werkt het inderdaad niet bij mij.

Ik ontdekte laatst, toen ik op reis was, dat het niet mogelijk is om tegen jezelf te zeggen: dit vind ik nou mooi, dit wordt een herinnering. Dat kan niet. Je kunt een zonsondergang zien en denken: ik wü dat dit nu een beeld wordt in mijn hoofd. En drie weken later merk je dat er in plaats van de zonsondergang heel onnutte en gewone beelden opduiken als je aan de reis terugdenkt. Neem het gedicht 'Beknopte filosofie van het gaan' dat we in het begin besproken hebben. Dat beeld van die reling droeg ik toen ik naar Engeland gevaren was continu met me mee. Gedurende mijn hele verblijf in Engeland was de herinnering aan de reis dat beeld van die reling, in plaats van aan de zee, de zon, de einder. Ik denk dat iedereen van die beelden heeft die hij constant in zijn hoofd heeft. De vraag is dan waarom het zich steeds voordoet. Het zijn ook vaak oudere beelden uit je jeugd, waarvan ook al niet veel meer te zeggen valt dan dat ze door je hoofd spoken. Op het ogenblik heb ik zo'n oerachtig beeld van mijn moeder die voor het raam zit met haar hoofd in haar handen, en een bepaald soort licht wat erop valt. Dat is een beeld dat ongevraagd in dromen of op momenten dat ik niets om handen heb opkomt. Het is tamelijk wonderlijk. De reden om te dichten is die beelden een betekenis te geven; ze zó beschrijven en zó interpreteren dat ze niet eens zozeer verklaarbaar zijn, dat niet, maar dat ze buiten je hoofd om óók bestaan.

En dat geldt voor alle gedichten? Dat ze zo'n beeld als uitgangspunt hebben?

Het is een idee dat ik de laatste tijd ontwikkeld heb, maar teruglezend in mijn oudere gedichten merk ik dat ze toch ook geconcentreerd zijn om beelden, stuk voor stuk. Die beelden zijn heel dichtbij en zijn afhankelijk van waar ik woon.

Jouw levensomstandigheden dicteren jouw poëzie...

Het is niet denkbaar dat ik een beeld gebruik dat buiten mijn observatie ligt, ik zal in een gedicht geen locatie nemen die ik niet ken.

Die beelden zijn beelden die je bezweren of liever nog uit je hoofd zetten wil.

Er zijn meerdere categorieën beelden, maar een daarvan is inderdaad de categorie die ik niet in mijn hoofd wil hebben. Dingen die ik wil vergeten, ervaringen die ik uit mijn bewustzijn wil verdrijven. Bij deze categorie heeft poëzie een heel andere functie dan het zomaar ‘beschrijven’ van beelden; hier heeft ze wel degelijk de functie van het beeld bezweren, omdat het als je het in een vorm gegoten hebt minder fel wordt. Voor jezelf. Het is natuurlijk wel zaak de vorm zó fel te maken dat de felheid bij de lezer overkomt. Er is een prachtig citaat van Tesselschade, die naar aanleiding van het sterven van de vrouw van Huygens aan hem schrijft en hem aanraadt ‘'t leed te boeck te stellen, zoo hoeft gij 't niet t'onthouwen’.

Maar dan blijft toch het probleem dat je een beeld hebt, een gebeurtenis, die voor een lezer helemaal niet interessant hoeft te zijn. Vooral in ‘Het Keurslijf’ staan naar onze mening nogal wat oninteressante gedichten.

Ja hoor, dat ben ik met jullie eens. Ik heb toen een wat al te groot vertrouwen in m'n beelden gehad, vooral in de cyclus ‘De Nadagen’. Ik heb me vergist in de duidbaarheid en de veelzeggendheid van die beelden.

En je blijft die weg toch volgen, ook in je nieuwe gedichten?

Dat weet ik nog niet, ik heb er nog maar pas veertien af. Ik denk wel dat het nog steeds de beelden zijn die me aanzetten tot schrijven. Maar ik probeer nu om de gedichten essayistischer te maken.

Andersom kan het namelijk niet; je kunt geen redenering opzetten en daar beelden bij zoeken. Dat levert onzinnige poëzie op. Het wordt een soort gelegenheidspoëzie, vormingstoneel-poëzie. Als je bij de redenering begint kun je beter een essay schrijven, en zelfs dán is het maar de vraag of het niet zielloos wordt.

Het is zoals Vestdijk zegt: een gedicht is gebaseerd op een kiemcel, de zogeheten ‘glanzende kiemcel’. En of je een beeld als zodanig dan wel of niet opneemt in een gedicht doet er misschien niet toe, als het maar gebaseerd is op iets waar je geen wezenlijke greep op kunt krijgen.

Je eerste vier bundels verschenen jaar na jaar. Nu is er al een poos niets verschenen, op poëziegebied.

Maar op het ogenblik dicht ik veel. Het gaat per explosie, om een platgetreden term van Vestdijk te gebruiken. Ik heb het gevoel dat je beeldgevoelige periodes liggen na een periode van moeilijkheden, zoals dat dan heet. In de fase van verwerking daarna komt de poëtische plof.

Je lijdt niet vreselijk als je niet in zo 'n periode zit?
Jawel. Dat vind ik zelf heel moeilijk, dat is iets waar ik nog depressiever van wordt. Je merkt het ook aan m'n toneelrecensies. Die zijn dan tamelijk geroutineerd en kort, en ik sla wel eens een week over. Het is inderdaad een lastige periode.

In je vroegere gedichten gaf je de beelden sec, nu komen in een gedicht als 'Wet van de traagheid' meer achtergronden voor.

> Wie mest je dromen vet,
> tot hommels,
> op een dichtgeschoven raam?
>
> Wanneer vliegt wat je wil vergeten
> eindelijk uit zijn baan?
>
> Waarom zijn hersens traag, en zie je
> in je slaap de weerga
> van een afgespeeld verleden?
>
> Loden bal je hoofd,
> die zich 's nachts niet keren laat
> door wat je overdag hebt afgewogen.

Ik heb inderdaad de beslissing genomen af te wijken van de doodlopende weg waar ik met m'n poëzie in zat, in dat impliciete, in die dichtheid. Wat ik al zei, ik vind nu dat gedichten een betoog moeten bevatten. Dat komt natuurlijk ook doordat ik recensies schrijf, en ik vind het onzin om essayistiek te bestemmen voor je recensies en poëzie voor je poëzie en toneel voor je toneel. Er moet een soort interferentie zijn tussen die uitingen. Dat is waar ik op het ogenblik mee bezig ben: een lossere vorm waarin de lezer gevraagd wordt ook de redenering te checken.
Er komen in dit gedicht dus beschrijvingen van beelden voor, hoewel ik aan het gedicht begon toen er een hommel in m'n kamer was. Wat ik zojuist over de eend zei gaat ook op voor de hommel; het is een buitengewoon onhandig, vetgemest insect dat in alle opzichten disproportioneel is. Het eet blijkbaar teveel, en maakt een buitengewoon benarde indruk als hij in een kamer is en het raam uitwil, tegen het raam aan bonkend, en niet begrijpt dat het raam door mij is dichtgedaan. Een buitensporig vruchteloos insect is het.
Ik vind dat dromen vergelijkbaar zijn met hommels, ook dromen bonken tegen een raam, je denken. Opgesloten onhandig bonken je dromen tegen je bewustzijn.

Wat bepaalt de vorm van je gedicht? Hier bijvoorbeeld de vier strophen van respectievelijk drie, twee, drie en drie regels?
Daar heb ik geen principes voor. Dat gaat vanzelf. Het enige wat ik weet is dat er per blokje een gedachte moet zitten.

Hoe bedoel je: wat ik wéét?

Dat is een regel die je jezelf oplegt: een blokje is een gedachte. Voor zover je die hebt. Ik zal niet een blokje maken met twee gedachtengangen erin. Deze verzen zijn veel losser dan die van vroeger. Ik tel nu ook geen lettergrepen meer, vroeger telde ik echt de syllaben. Nu doe ik het op het gehoor, ik lees ze hardop aan mezelf voor. Dat is de toets, denk ik.

Om Jonathan Herfst nog eens te citeren: 'De gedichten zijn er niet ter versiering, ter prediking of ter stichting - ze zijn er om op het juiste moment voorgedragen te worden. Wat heb ik aan gedichten die ik alleen maar mooi vind? Niets. Ze krijgen eerst hun bestaansrecht als ik ze voordraag terwijl ik wat moois zie'.

Het was de oplossing die Jonathan bedacht had voor het probleem: hoe geef ik de poëzie zijn plaats terug? Hij nam 'plaats' heel letterlijk: het gedicht voorlezen bij het beeld waar je vanuit ging. Wat dus niet mogelijk is. Hoewel... ik moet zeggen dat als ik ergens ben, en iemand zegt tegen mij: 'Kijk, een boei', dan moet ik toch altijd nog de verleiding onderdrukken om niet op dat moment mijn boei-gedichten te gaan voorlezen. Ja, dat is zo. En überhaupt ook andermans gedichten. De gedichten van Van Geel hebben die toepasbaarheid. Als ik iets zie en ik wil er nog eens een extra betekenis aan toekennen, dan denk ik: ik kijk met de ogen van Van Geel. Dat bedoelde Jonathan Herfst. En dat is natuurlijk ook een belangrijke, zo niet de belangrijkste functie van poëzie. Daarom ook vind ik dat poëzie plastisch moet zijn, mijn poëzie dan, dat je je ogen aanbiedt. Het moet ondenkbaar zijn dat mensen een gedicht van je gelezen hebben en het mooi vonden, en bij het zien van het object waarover het gedicht gaat, *niet* met jouw ogen kijken. Al is het maar voor even.

Vanwaar het gebruik dat je in je eerste bundel maakt van de geheimzinnige Jonathan Herfst? Om de gedichten thematisch een samenhang te geven. Een beetje uit angst om niet begrepen te worden... Er zijn waarachtig mensen geweest die, je zult het niet geloven, beweren Jonathan Herfst gekend te hebben. Ik heb op diverse kunstkringen lezingen over hem gehouden, en dan zei men: 'Ik had al zolang gehoopt dat er eens iemand over...' En die man bestaat helemaal niet. Ik ben er ook snel mee opgehouden; ik ben niet zo'n goed toneelspeler.

We citeren tot slot:

> Op het papier beschrijft
> de mier, letter op pootjes,
> zijn angst voor een potlood:
> een lange, radeloze lijn.

Ik vind dit een hele perfecte beschrijving van het probleem van gedichten schrijven. Je ziet een mier op tafel lopen, je volgt hem met je potlood, maar doordat je hem volgt stuur je hem, duw je hem in feite vooruit, want hij wordt bang voor je potlood. En de lijnen die hij maakt trek jij tegelijkertijd. Dat zou je het gedicht kunnen noemen. Deze bundel met essays en bibliografische gegevens over het werk van *Elisabeth Eybers, Cees Nooteboom, F.B. Hotz* en *Maarten 't Hart*, is een gelegenheidsuitgave. De ‘gelegenheid’ wordt gevormd door het feit dat de Jan Campertstichting het werk van deze auteurs bekroonde met de literatuurprijzen van de gemeente 's-Gravenhage 1978. Literaire prijzen zijn een blijk van publieke erkenning en zij fungeren tevens, met name door de publiciteit die toekenning en uitreiking ervan veelal krijgen, als een geschikt middel om aan het werk van de bekroonden een grotere bekendheid te geven. Zij zijn een incidentele kroon op het werk en vragen om een, hopelijk wat langduriger, aandacht voor het werk onder die kroon. Om de belangstelling voor het dit jaar bekroonde werk te stimuleren, nam de Jan Campertstichting het initiatief tot deze uitgave en nodigde zij enkele critici en essayisten uit om een beschouwing te wijden aan dat werk waarmee zij in eerdere publikaties vertrouwdheid hadden getoond. *Pierre H. Dubois* schrijft in deze bundel over de poëzie van Elisabeth Eybers, *Wiel Kusters* over het recente dichtwerk van Cees Nooteboom, *Anton Korteweg* over de verhalen van F.B. Hotz, terwijl *Wam de Moor* een bijdrage levert over de bekroonde essaybundel van Maarten 't Hart. De bundel wordt gecompleteerd met een beknopte bibliografie, waarvan een vollediger versie, ten dienste van studie en onderzoek door belangstellenden, werd afgestaan aan het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum te Den Haag.

De bundel is geen kritiekloze ‘lofzang op laureaten’ geworden, maar bevat zoveel informatie en verheldering over het behandelde werk, dat elke lezer er voordeel van kan hebben.

100 blz. f 10,--
ISBN 90 6291 020 3

verschijnt 19 december

Engelse Kroniek
James Brockway

Twee boeken aan de Engelse romanschrijfster Jane Austen (1775-1817) gewijd, waarvan elk dezelfde titel draagt: *Jane Austen*. (De naam is al voldoende!). Twee uitgaven die niettemin sterk met elkaar contrasteren. De ene (*Jane Austen* door Brian Wilks) is een product van de firma Paul Hamlyn (Londen, New York, Sydney en Toronto), die zich de laatste jaren specialiseert in het publiceren van aantrekkelijke plaatboeken op allerlei gebied tegen een zeer redelijke prijs (dit héél Engelse boek is in Spanje gedrukt).

In dit geval bedraagt de prijs maar f 23,55 voor een uitzonderlijk rijk geillustreerde uitgave van groot formaat (144 blz.). Het is het zoveelste boek in een reeks waarin men o.a. ook geillustreerde werken over Oscar Wilde, de Brontës, Dickens, Shakespeare en ... Rembrandt kan vinden.

Het andere boek is zeer bescheiden, wat zijn uiterlijke vorm betreft. Het is een uitgave van Horus in de Isisreeks (Isis nr. 7), zijnde: *Jane Austen* door Guus Luijters, met een bijdrage van Kwis Kraus-van Essen - 62 bladzijden, met een paar, helaas slechte reprodukties van foto's van Jane Austen-oorden in Engeland en zelfs een foto van Guus zelf. Als je de kaft openvouwt, zie je hem in dezelfde kamer zitten met onze Jane en haar hond, maar het is het laatste paar die de voorkaft haalt, terwijl Guus rustig in de achtergrond (hier op de achterkaft) blijft zitten, zoals het hem ook betaamt.

Beide uitgaven, hoe anders zij ook van formaat mogen lijken, nebben meer dan hun onderwerp gemeen: het zijn beide het produkt van enthousiasme voor dat onderwerp, voor een schrijfster, waarover bijna zoveel is geschreven als over Shakespeare.

Over de Hamlyn-uitgave (in Nederland door Van Ditmar geïmporteerd) kan ik vrij kort blijven. Hoofddoel van dit boek is een beeld te scheppen van de wereld van Jane Austen - haar familie, kennissen, entourage, haar dagelijkse doen en laten, de huizen waarin ze woonde, de tijd waarin ze leefde - wat haar jeugd betreft: de tijd van de Franse Revolutie en de guillotine - terwijl ook enige aandacht aan haar werk en loopbaan als schrijfster wordt besteed.

Een boek dus, niet over de ‘vorm’ of de ‘vent’, maar in dit geval over de vrouw en haar wereld. Een boek dat zijn doel bereikt, zowel door middel van een sympathieke, informatieve, enthousiaste en, heel af ten toe, wat slordige tekst als door middel van een magnifieke verzameling illustraties, waarvan vele in (zachte) kleuren, die eigenlijk meer dan de wereld van Jane Austen visueel tot leven brengt... door deze illustraties immers kan de lezer zelfs in het Engeland van die dagen rondwandelen. Men is in Hampshire. Men is in Bath, in Chawton, in Hanover Square in Londen. Men bevindt zich in een winkel waar enorme dameshoeden te koop zijn. Met Gillray, de spotprenttekenaar, gaat men mee naar een bal in Bath. Men is toeschouwer in Parijs bij de onthoofding van Louis XVI - al is de tekst hier niet verheldeend: Wilks laat de lezer namelijk denken, dat het misschien de onthoofding zou kunnen zijn van de man van een van Jane's nichten.

Een boek dus, waarin te leven en dat ik sterk aanbeveel - met alleen maar deze waarschuwing: dat de *werkelijke* wereld van Jane Austen in haar eigen schrijven, in *Sense & Sensibility*, in *Pride & Prejudice*, in *Mansfield Park*, in *Northanger Abbey*, in *Emma*, in *Persuasion*, te vinden is. Maar van zo'n boek als dit van Wilks en zijn uitgever Hamlyn gaat wel een inspireende werking uit. En zo'n boek zou niet kunnen bestaan, ware het niet dat Jane's schrijven zo zeer de moeite waard is.

Op naar Guus Luijters en zĭj□n enthousiasme voor Jane.

Enthousiasme. Het zou heel interessant zijn, om na te gaan, waarom juist deze ongetrouwde dame, de dochter van een dominee, die tijdens de eerste jaren van de negentiende eeuw romans over huwbare dochters in de Engelse provincie schreef, zoveel enthousiasme bij haar bewonderaars weet te wekken, dat zij dit slechts in superlatieven kunnen uitdrukken. Zij, die zelf toch zo beheerst was in háár wijze van zich uiten.

Toegegeven, Jane Austen was zonder enige twijfel een meesteres, zodra zij pen op papier zette. Toegegeven, haar kritische oog voor de tekortkomingen van de mens, voor zijn zelfbedrog, voor de ongerijmdheid van zijn doen, doet heel modern en eigentijds aan. Dat doet ook haar satirische gave en ik wilde, dat ik daaraan zou kunnen toevoegen: dat doet ook haar taalbeheersing, maar die is dermate krachtig èn exquis, dat er maar weinig hedendaagse auteurs zijn, die wat dit betreft aan haar kunnen tippen. Taalbeheersing, een feilloos gevoel voor de nuances en de mogelijkheden van de taal, voor haar ritme, haar tempo, haar buig-

zaamheid, en eerbied voor haar regels kan men, jammer genoeg, geen hedendaagse eigenschappen noemen. En daarom kan ik helaas, en ik herhaal het: helaas, Guus Luijters geen gelijk geven, als hij schrijft, dat het niet te geloven valt, als je in een boek van Jane Austen leest, dat dit proza 160 jaar geleden geschreven is. Dat is wél te geloven. *It hits you in the eye even.* Zó schrijft men niet meer.

Maar toch blijft het *enthousiasme* waarmee men in onze tijd op haar werk reageert. Toen wij in Engeland in december 1975 de 200e verjaardag vierden van deze schrijfster, die onder andere liet zien, dat men een groot auteur kan zijn, zelfs als men de ogen voor de grote evenementen van zijn eigen tijd sluit en zich tot een heel klein gebied beperkt - heb ik een kort stuk over haar voor het weekblad De Tijd geschreven.

Hiervoor heb ik drie kennissen van me te Londen, alle drie auteurs, verzocht, hun mening over de kunst van Jane Austen in een paar regels te willen samenvatten, welke meningen ik dan in mijn artikel zou opnemen. De betrokken auteurs waren Maureen Duffy, Brigid Brophy en Michael Levey, waarvan de laatste de man van Brigid Brophy is en ook de auteur van vele boeken over beeldende kunst. Hun meningen bleken dermate enthousiast, dat de redactie van De Tijd een kop voor het stuk verzon dat luidde: ‘Voor Jane Austen Zijn Er Alleen Nog Superlatieven’.

Levey noemde haar ‘de Mozart der schrijvers’, terwijl de half-Ierse Brigid Brophy schreef: ‘Hoe langer ik leef en lees, hoe dieper ik er van overtuigd word, dat Jane Austin niet slechts *de* Engelse romanschrijfster is maar DE romanschrijfster. De Engelsen begrijpen haar helemaal niet...’. Brophy noemde haar ook ‘een van 's werelds grote ontwerpers, een architect en ingenieur van de letterkunde’.

Ik neem aan dat Guus Luijters dit artikel van mij gelezen heeft - hij schrijft immers dat hij àlles in het Nederlands over Jane Austen gelezen heeft - daar men in zijn betoog mijn hoofdargument zal terugvinden. Namelijk, dat het uiteindelijk de *stijl* is, die Jane Austen's boeken zo uniek maakt.

De meningen van Brigid Brophy zal Guus Luijters zeker weten te waarderen, want hij zelf is een en al enthousiasme. Hij schrijft hier op een heel direkte, spontane, zelfs naïve manier, bijna alsof hij Jane Austen zelf heeft ontdekt, of uitgevonden. Zijn charmante Inleiding begint, bij voorbeeld, met de volgende woorden:

> Op Zondag 18 juli 1976 heb ik mij op een goed moment uit mijn luie stoel gehesen; ik heb een vage blik door het venster van de erker in mijn huiskamer geworpen en toen hardop gezegd: ‘Het Jane Austen Gezelschap is bij deze opgericht’.

Ik geloof echter dat Luijters, die de reis naar Engeland maakte, om alle heilige Jane Austenoorden - Steventon, Bath, Chawton, Winchester - te bezoeken, maar een *faux-naif* is. Zo argeloos als hij zich voorstelt, kan hij in werkelijkheid toch niet zijn.

Of het, tenminste voor een deel, bij hem toneelspel is, of niet, blijft de drang die hij voelt, om de grote betekenis van Jane Austen aan heel Nederland te verkondigen, iets heel sympathieks hebben. Enthousiasme, opwinding over de gaven van een pas ontdekte schrijver en de drang om deze emoties aan anderen bekend te maken, zijn lang geen slechte drijfveren voor schrijvers van deze aard. Zo'n houding heb ik zelf in ieder geval liever dan een academische toon van alwetendheid, die zijn oorsprong al te vaak heeft in het snuffelen in andermans werk en de daar gevonden gegevens

zelf opschrijven. Enthousiasme, schreef Baudelaire, is voor de kritikus het eerst vereiste, woorden die ik zelf nooit vergeten heb. (What was good enough for Baudelaire is more than good enough for me!)

Na zijn korte Inleiding en een paar alineas over hoe hij Jane Austen-bewonderaar werd, vertelt Luijters iets over de schrijfster - waarbij hij met haar overlijden begint! Hij citeert uit haar boeken, om te laten zien hoe meesterlijk zij formuleren kon, en daarna volgt het verhaal van zijn reis naar Engeland 'op zoek naar Jane Austen'.

In haar korte artikel schrijft Kwis Kraus-van Essen over haar bezoek aan het landgoed Godmersham, vroeger het bezit van een van Jane Austen's broers, d.w.z. van Edward, die als jongen door de welgestelde Thomas Knight geadopteerd was en die later Sir Edward Austen werd. Jane Austen ging graag op Godmersham logeren, en naar Chawton House, ook een der bezittingen van haar rijke broer.

Laatstelijk verschaft Luijters aan het eind van het boek gegevens over de Nederlandse vertalingen van de bekende romans van de schrijfster. Zijn boek is dus informatief maar tezelfdertijd meer dan dit. Het is eigenlijk een oproep. Jane Austen bestaat! Zij is een van de grootmeesters van de letterkunde! Wordt wakker! Wordt lid van de Nederlandse Afdeling van de Jane Austen Society (adres: Grote Sloot 344, Schagerbrug)! You could certainly do worse!

Wat mij wel als een dissonant in dit aardige boekwerk voorkwam, was de wat slordige manier waarop Luijters soms met zijn moedertaal omspringt. Over Jane Austen's romans schrijft hij dat de ene 'iets perfekter' dan de andere is, waarop Jane Austen zelf zeker zou hebben gereageerd met:

> Maar, meneer Luijters, perfekt *is* al volmaakt, en volmaakter dan volmaakt bestaat gewoon niet. U bedoelde zeker: 'perfect in more respects'? Maar in dat geval kunt u dan

beter doen, om te schrijven wat u bedoelt en geen taalkundige onzin als 'perfekter dan'. Bent u het daar niet met mij eens?

En daar zou Luijters de dame zeker gelijk willen geven. Een meester spreekt men toch niet tegen.

Brian Wilks: Jane Austen
Hamlyn. 144 blz. £ 4.50

Guus Luijters: Jane Austen
Horus. 63 blz. f 6,90

Omgangspöezie in 10 Lessen/4
Geo Staad

Kwatrijn betekent viertal, en aldus heet elk vierregelig versje, ook een vierregelig onderdeel van een gedicht - een strofe dus.

Een Arabisch kwatrijn (*rubai*) heeft het rijmschema *aaba*. Edward Fitzgerald bewerkte de kwatrijnen (rubáiyát) van de Perzische astronoom en dichter Omár Kháyám, 11e eeuw, in 5-voetige jamben.

Zijn versie (1859) werd beroemd - ook dank zij de spitse, goed geformuleerde inhoud - en wel zodanig dat de naam kwatrijn voor een compleet gedicht nu in feite altijd slaat op wat hier eens als ‘oosters kwatrijn’ een feestelijk onthaal vond. Terecht, want de 5-voetige jambenregel leent zich voor verstandig/melodieus taalgebruik. Ze klinkt niet theatraal, niet versje-achtig maar beschouwelijk, hetgeen nog versterkt wordt door de natuurlijke pauze aan het eind - die ruim plaats biedt aan de extra lettergreep in vrouwelijk rijm.

Goede smaak én gebruik schrijven namelijk voor, dat *b* een ander geslacht heeft dan *a*, waarbij blijkt dat m-m-vr-m iets welluidender is dan vr-vr-m-vr. Overigens *kan* m-m-m-m ook nog wel, maar vr-vr-vr-vr is beslist lelijk. Onzijdig rijm komt weinig voor, misstaat echter niet in de derde regel.

In Les 1 trof u een m-m-vr-m-kwatrijn aan, en hier komt er een van de tegengestelde soort.

> Bravo, je slaagde voor je eindexamen
> Nu kun je, Wim, je toekomst gaan beramen
> We hopen dat een fraai cassette-deck
> De eerste jaren zal veraangenamen

Voordat we ons over de inhoud buigen, wil ik even uw aandacht voor de prachtige, heldere structuur.

Rijmschema's als *aabb, abab, abba* zijn dan wel netjes om te zien, maar juist die regelmaat geeft er iets ‘blokkerigs’ aan.

Vormzuiverheid (waarover ik zoveel drukte maak en blijf maken) is niet hetzelfde als symmetrie. Evenwicht moet er zijn, allicht, maar dan liefst het dynamische evenwicht dat we hierboven zien. Een soort Gulden Snede eigenlijk. Asymmetrie, mits muzikaal, brengt een vitaliteit teweeg die je door de tekst alléén nooit zult verkrijgen.

In omgangspöezie is het zonneklaar dat men de naam van de aangesprokene en/of de aanleiding (jubileum, prestatie e.a.) en/of een bijbehorend element (cadeau, foto, aanbiedende partij...) in het gedicht verwerkt, bij voorkeur aan het slot van regels. Want mensen vinden het heerlijk wanneer op hun naam wordt gerijmd - wat in dit voorbeeld niet gebeurt, wel op de aanleiding. Het maakt hem belangrijk, en toont ook aan dat het vers geen confectie is maar echt maatwerk.

Kwintijn is een nieuw woord.[1)] Het duidt natuurlijk op vijfregeligheid, en een kwintijn is een gedichtje in 5-voetige jamben met het schema *abaab*. De vorm ontstond uit de behoefte om eens een tien-matenblues te maken en van tekst te voorzien. Het bleek toen dat het kwintijn ideaal was voor korte gelegenheidspoëzie.

Hier is er een, geschreven voor het afscheid van het Theater aan de Rijn, te Arnhem.

Dit is een zwarte dag, een dies ater
Zo heet een zwarte dag in het Latijn
Verdriet om vroeger, wat is desolater?
Voorbij, geschater en applausgeklater
Vaarwel, vaarwel, Theater aan de Rijn

Naar mijn smaak is deze structuur minstens zo mooi als die van het kwatrijn. De afwisseling mannelijk-vrouwelijk is sierlijker, het evenwicht is zeer dynamisch, en je kunt er nog wat meer in kwijt, namelijk een hele regel tekst.[2)]

U zou er goed aan doen, veel te oefenen met kwatrijn en kwintijn; ze verschaffen uitstekende training voor het sonnet, de ballade en andere versvormen van groter formaat.

Eindnoten:

1) *Wel kent men nog in het Frans, en allang niet meer in het Engels, de term 'quintain' voor een 5-regelige strofe, in tweede instantie een gedicht van 5 regels.*
2) *Wie van mollig houdt kan zelfs een vierde 'a'-regel inlassen:*

Je bent al bijna jarig, beste Klaartje
Ik heb je, ook vandaag weer, innig lief
Derhalve maak ik nu eens een gebaartje
En stuur ik je dit dichtwerk op een kaartje
In plaats van een cadeau, en dat bespaart je
Het schrijven van een diep ontroerde brief

Aldus verkrijgt men een 'sixtijn'. Ik voorspel deze versvorm geen grote toekomst, maar je weet nooit: misschien wordt er nog eens een kapel naar genoemd. Het kan gek lopen in de cultuurhistorie.

‘Zijn we niet rijk geworden hier?’
De geschiedenis van een televisie-dokumentaire
Nico Crama

Op donderdag 21 december a.s. wordt de dokumentaire film ‘Zijn we niet rijk geworden hier?’ door de Nederlandse televisie uitgezonden. (22.10 uur op Nederland 1 N.O.S.)

Het is een film over de geschiedenis van de Nederlandse emigratie naar Canada. Op het eerste gezicht lijkt dit een onderwerp te zijn dat in veel opzichten ver van ons afstaat. Die emigranten zijn immers vertrokken en waarom zouden wij ons nog druk maken over wat er met die mensen in dat verre land gebeurt.

Afstand en tijd zijn belangrijke gegevens in ons leven; bij film zijn ruimte en tijd twee basiselementen. Emigreren heeft ontegenzeggelijk veel met afstand en ruimte te maken, terwijl geschiedenis alles met tijd van doen heeft.

Zo zou men theoretisch kunnen stellen dat het maken van een film over de geschiedenis van emigratie zin heeft, maar een film wordt nu eenmaal niet gemaakt op grond van zo'n denkwijze. Je maakt een film omdat je iets tegenkomt, wat je als mens interesseert of aan het denken zet en wat je zó belangrijk gaat vinden dat je het als filmer ook aan andere mensen wilt laten zien. Zo is het ook met deze film gegaan.

Het begon allemaal in 1974 toen wij zelf een jaar lang in Canada woonden. In had een beurs gekregen van de Canadese regering om de National Film Board te bestuderen.

De National Film Board is een staatsfilmbedrijf, waar films gemaakt worden met als doel een beter begrip tussen de Canadezen onderling en ze dichter bij elkaar en bij de rest van de wereld te brengen. Canada is namelijk een land van zeer grote afstanden en met een grote verscheidenheid aan inwoners. Op de Indianen en de Eskimo's (Inuit) na bestaat de gehele Canadese bevolking uit immigranten, mensen getransplanteerd uit alle werelddelen.

Hieronder bevinden zich bijna een half miljoen Nederlandse Canadezen, mensen uit Nederland of van Nederlandse afkomst. Ze wonen en werken overal in Canada, maar ze vallen nauwelijks op.

We hebben ze natuurlijk wel ontmoet in 1974, deze Nederlandse Canadezen, maar als je zo'n jaar in een vreemd land bent, ben je eerder geneigd het ‘vreemde’ tegemoet te gaan en te onderzoeken dan het Nederlandse, waar je zelf juist vandaan komt.

Wel krijg je in zo'n jaar het besef van wat emigreren eigenlijk betekent en leer je begrijpen dat dat heel iets anders is dan zomaar verhuizen. Je begint je meer en meer af te vragen waarom mensen hun land, hun familie, hun vrienden, hun vertrouwde omgeving hebben verlaten om in een soort niemandsland een nieuw leven te beginnen.

Er zijn een groot aantal mensen onder de emigranten, die gedwongen waren hun land te verlaten: de Oekrainers, die verdreven werden, de Joden en Duitsers, die moesten wijken voor het Nationaal-Socialisme, de Polen, Hongaren, Tsjechen en andere Oost-Europeanen, die om bekende redenen hun land verlieten. En dan waren en zijn er al die mensen, die om ekonomische redenen hun land verlaten en in de Nieuwe Wereld een zekere toekomst proberen op te bouwen voor zichzelf en voor hun kinderen.

Voor het merendeel van deze mensen bestond er geen weg terug en er zit veel tragiek in hun vertrek uit het moederland. Veel groepen immigranten houden zich misschien daarom ook wel zo krampachtig vast aan hun kultuur en hun taal. Veel Nederlanders, die naar Canada geëmigreerd zijn, hadden het niet zó heel erg slecht in ons land. Waarom zijn ze weggegaan? Zijn ze er werkelijk beter op geworden? Zo op het eerste gezicht passen de Nederlanders zich gemakkelijk aan in Canada. Het is alsof ze hun Nederlandse verleden vergeten hebben. Of hebben zij het verdrongen?

Ik werd hoe langer hoe nieuwsgieriger naar de beweegredenen en achtergronden van deze Nederlandse emigranten.

Toen hoorde ik op de Film Board, dat men al eens het plan had opgevat om een film over de Nederlandse Canadezen te maken, zoals men films had gemaakt over andere Canadese bevolkingsgroepen. Dit plan was in het research-stadium blijven steken. Het bleek moeilijk te zijn geweest om door te dringen tot de Nederlandse Canadezen. Ze zagen een film over zichzelf ook niet zo zitten. Ze vonden dat ze Canadees geworden waren en wilden zich liever niet meer met hun Nederlandse verleden identificeren.

Ik vroeg de Film Board eens te mogen proberen een opzet te maken voor een film over de 'Dutch Canadians' en zo werd het idee voor deze film geboren. Bij toeval had ik voor mijn

vertrek naar Canada gehoord van een jonge Nederlands-Canadese historikus, die gepromoveerd was of zou promoveren op de geschiedenis van de Nederlandse emigratie naar Canada. Ik kwam achter zijn naam en adres en schreef hem over mijn filmplan. Wij ontmoetten elkaar en kwamen beiden tot de konklusie dat die film gemaakt moest worden. En vanaf dat moment hebben Herman Ganzevoort en ik samengewerkt aan dit projekt. Ganzevoort kwam met zijn ouders in Canada aan op vijfjarige leeftijd. Hij herinnert zich nog hoe dat gebeurde en welke invloed dat later heeft gehad op zijn leven.

Zijn Nederlandse afkomst heeft hem altijd beziggehouden en de geschiedenis van de Nederlandse emigratie naar Canada is een deel van hemzelf geworden. Zijn gereformeerde afkomst en opvoeding heeft hem leren begrijpen hoe groot in feite de invloed van een Calvinistische denk- en leefwijze op de Nederlandse en Nederlands-Canadese kultuur is.

Werkende aan de opzet van de film bleek het al spoedig een kostbaar projekt te gaan worden. De National Film Board was erg geïnteresseerd, maar kon de film niet alleen bekostigen. In Nederland kreeg de N.O.S. belangstelling voor ons plan en men voelde wel voor een samenwerking met de Film Board. Het Canadese Ministerie van Buitenlandse Zaken sprong bij toen er uiteindelijk nog een tekort op de begroting bleek te zijn.

In een paar regels is het ontstaan van zo'n film opgeschreven, maar het heeft toch bijna drie jaar geduurd om de zaak financieel rond en georganiseerd te krijgen.

In die drie jaar is het scenario voor de film geschreven. Aan de hand van Ganzevoort's ideeën wilden wij ons concentreren op drie groepen Nederlandse emigranten: de pioniers uit de beginjaren, de boeren, die vlak na de Tweede Wereldoorlog naar Canada emigreerden, en de stadsmensen, die aan het eind van de vijftiger jaren en het begin van de zestiger jaren het overvolle Nederland ontvluchtten.

In 1976 heb ik wekenlang door Canada gereisd om vertegenwoordigers van die drie groepen te ontmoeten. Ik fotografeerde deze mensen in hun omgeving en onze gesprekken werden vastgelegd met behulp van een cassette-recorder. Ook bezocht ik in die tijd de plaatsen waar de Nederlandse Canadezen elkaar ontmoeten: Nederlandse winkels en restaurants, de Dutch Canadian Credit Union en het Nederlandse radiostation in Toronto, kerkdiensten en zelfs begraafplaatsen.

Ik besprak mijn indrukken met Herman Ganzevoort en samen met de Nederlandse scenarioschrijver Carel Donck struktureerde ik alle gegevens tot een filmverhaal.

En zo begonnen op 12 oktober 1977 de opnamen bij de familie Knip, die een boerderij heeft bij Lucan in Zuid-Ontario.

Bij de universiteit van Calgary, v.l.n.r. Herman Ganzevoort, Doug Bradley (camera-assistent), Andy Poulsson en Nico Crama / foto: Cees Samsom.

Uit de t.v.-dokumentaire 'Zijn we niet rijk geworden hier?': de oude heer en mevrouw Knip.

Het was een vreemde gewaarwording om na zo'n lange voorbereidingstijd daadwerkelijk geconfronteerd te worden met de mensen, die je film moeten gaan 'maken'. Ik bedoel niet alleen de mensen achter de camera, maar ook de mensen voor de camera.

Achter de camera waren het Andy Poulsson, een Deens-Canadees, die het camerawerk deed, geassisteerd door Richard Bujold en de belichter Don Caulfield. Hans Oomes, een Nederlands Canadees nam het geluid op. En voor de camera de familie Knip, die ik na mijn eerste kennismaking nog een keer bezocht had en waarbij ik een paar dagen voor de opnamen begonnen, gelogeerd had om ze beter te leren kennen. De allereerste opnamen voor de film waren die van een situatie, die ik helemaal niet kende en die ook niet in het scenario stond. Het was de bijeenkomst van de Golden Age Club, onder in het kerkgebouw. Een eerste generatie van emigranten, bij elkaar, als vreemdelingen in een ver land. Het gaf ons het gevoel alsof we in Holland waren. Achteraf vind ik zelf dat dit één van de mooiste en ontroerendste momenten uit de film is geworden.

Daarna hebben we nog vijf dagen opnamen gemaakt bij de familie Knip. Het was prachtig nazomerweer en afwisselend filmden we buiten en binnen. We raakten allemaal bijzonder onder de indruk van wat de oude mijnheer Knip en zijn vrouw over hun emigratie vertelden. Zij deden dit in het Hollands, maar desondanks kwamen alle nuances van hun verhaal over bij de Canadese medewerkers. Andy Poulsson heeft deze mensen heel stijlvol en statisch in het beeld gezet; geen overbodige en afleidende camerabewegingen, geen inzoomen op handen of andere details, maar een pure registratie van een stuk menselijke geschiedenis.

Toen naar Toronto. Stadsleven en stadsmensen filmen. Een totaal andere sfeer, veel minder Hollands en moeilijker om weer te geven. De hele maand november heb ik besteed om deze eerste serie opnamen uit te zoeken, achter elkaar te zetten en te evalueren. De rest van de film moest om deze gegevens gebouwd worden. Begin december terug naar Holland om Sinterklaas te vieren, om met Kerstmis en tijdens de jaarwisseling thuis te zijn en om de produktie van een Nederlandse animatiefilm af te ronden. Tegen het eind van de winter terug naar Canada om de winteropnamen te maken. Deze keer zijn we begonnen in het Westen van Canada en het was er winter. Ik zal niet vlug vergeten hoe we op die oneindige vlakten stonden te filmen bij temperaturen van vijfentwintig graden onder nul in een ijskoude wind. Onze auto's waren de enige beschutting in dit landschap zonder bomen en met sporadisch een boerderij of schuur. Wij reisden met twee auto's voor het geval we pech zouden krijgen. Als je vast komt te staan loop je de kans om in te vriezen. Tijdens deze opnamen kreeg je wel een indruk van wat de pioniers onder de emigranten moeten hebben doorgemaakt. Stel je voor datje in een klein dorp in Groningen of Friesland hebt gewoond waar alles knus en gezellig is, waar je familie en vrienden wonen, waar je overal leven om je heen voelt en dan ineens terecht komt in dit barre land, waar het de helft van het jaar winter is. Het is praktisch niet te beschrijven en ik hoop dat er in de film iets van die sfeer overkomt.

Onze gids in dit gebied was Bernard Nieboer, die in 1927 als opgroeiende jongen met zijn ouders in deze streek aankwam. Hun eerste huisje staat er nog en hij herinnert zich nog precies hoe zij daar de eerste jaren wisten te overleven. Zijn vrouw was al in 1904 als baby in Canada aangekomen. Haar ouders hadden het nog moeilijker gehad en woonden de eerste winter in een hol in de grond.

In de stad Calgary, niet ver van de plaatsen waar die eerste Nederlandse emigranten zich vestigden, filmden we Herman Ganzevoort, werkend aan de universiteit. Wat wij gezien hadden wist hij op een bewonderenswaardige manier te verwoorden en te verklaren. ‘It Wasn't Easy’ hield hij ons voor en dat is later de Engelse titel van de film geworden.

Nee, het was inderdaad niet gemakkelijk voor de emigranten, vooral de eerste tijd niet.

Dit gold ook voor stadsmensen als Ria en Wim Geelen, die in het begin van de jaren zestig zijn geëmigreerd. Evenals de Knips zochten we ze opnieuw op om de filmopnamen af te ronden. De laatste opnamen maakten we op 11 maart j.l. tijdens de jaarvergadering en het daaropvolgende diner van de Dutch Canadian Credit Union in Toronto. Het was de twintigste opnamedag en alles stond nu op de film. In totaal hebben we zo'n zevenduizend meter film opgenomen; dat is ruim zes uur. In vier maanden hebben we dat teruggebracht tot de 51 1/2 minuut, die de film nu duurt.

De montage, die op het hoofdkantoor van de Film Board in Montreal plaatsvond, bestond niet alleen uit het weggooien van het minder interessante materiaal, maar vooral uit het struktureren van de film. Een scenario voor een dokumentaire film kan niet meer dan een hulpmiddel zijn. Je kan zo'n film niet helemaal op papier zetten. Als dat kon zou het filmen zelf overbodig worden.

Bij een dokumentaire benaderingswijze weetje nooit tevoren wat de mensen precies gaan doen en zeggen en zeker niet hóe ze overkomen op het filmbeeld. Samen met de Amerikaanse montageman Steven Kellar en met producent Tom Daly heb ik een keuze moeten maken. Dat was vaak niet gemakkelijk, want op het eerste gezicht was er veel meer 'mooi' materiaal dan we konden gebruiken.

Het is een proces van steeds maar kijken naar dezelfde beelden en nauwgezet proberen te analyseren wat deze beelden te vertellen hebben. Het gaat daarbij niet alleen om de feitelijke inhoud en de vormgeving, maar vooral ook om de gevoelswaarde, die de beelden overbrengen.

Bij het nemen van beslissingen over wat wel en wat niet in de film zal komen betrap je jezelf en je medewerkers herhaaldelijk op vooroordelen en twijfels.

Tijdens dit langdurige montageproces heb ik erg veel geleerd van mijn producer Tom Daly, die de film op een heel persoonlijke manier analyseerde en begeleidde.

Zonder mijn vrijheid te verliezen - als regisseur nam ik de uiteindelijke beslissingen - heb ik gewerkt met een team van specialisten, die een film toch anders benaderen dan ik in Nederland gewend was. Vooral dit facet van het werken binnen de Film Board was een bijzonder leerzame ervaring.

In tegenstelling tot Nederland heb je ook echt het gevoel te werken in het kader van een filmindustrie, in een filmfabriek zelfs.

Dit gold ook voor de verdere afwerking van de film, zoals de geluidsmontage (op een voortreffelijke manier uitgevoerd door Abbey Neidik) en de mixages van Jean-Pierre Joutel.

Al die mensen waren voor mij namen, die ik

wel eens op de titels van Film Board films had zien staan. Het was nu een genoegen om met ze samen te werken aan mijn eigen film. Ik heb erg veel van ze geleerd en zij hebben steeds mijn ideeën en mijn manier van filmmaken, die toch wel enigszins bleek af te wijken van de Noordamerikaanse benadering, gerespekteerd.

Uit de t.v.-dokumentaire 'Zijn we niet rijk geworden hier?': John Bosch verzorgt de Nederlandse radiouitzending in Toronto.

Het maken van iedere film brengt altijd prettige en minder prettige ervaringen met zich mee. Na in Nederland te hebben gewerkt en meegewerkt aan meer dan vijftig films moet ik bekennen dat ik op het maken van deze film terugkijk als één van de meest boeiende en plezierigste bezigheden in mijn filmersbestaan. Dit heeft niet alleen met de professionele werkomstandigheden te maken, maar vooral met mijn gevoel.

Werkend voor en met de National Film Board heb ik het gevoel nuttig en produktief te zijn. Dit in tegenstelling tot het werken in Nederland, dat, vooral de laatste jaren, op mij is afgekomen als een overbodige aktiviteit.

Films naar je eigen ideeën maken in ons land betekent voor een filmer en zijn medewerkers, dat zij terecht komen in een soort contraprestatie- of beeldende kunstenaarsregeling. Dat komt omdat onze films daadwerkelijk worden beschouwd als een vorm van beeldende kunst. In Canada, waar de film in de eerste plaats wordt gezien als een kommunikatiemiddel, voel je je daarom als filmer ook veel nuttiger. Je behoeft er niet je hand op te houden voor het geld, dat je voor je werk 'krijgt'. Integendeel, je hebt het gevoel dat je je geld 'verdient' als je een werkstuk oplevert, dat van betekenis wordt geacht voor de gemeenschap. Na een ervaring als deze vind ik het heel moeilijk om weer in Nederland aan het werk te gaan, hoe graag ik dat ook wil.

In ieder geval ben ik blij dat ik deze Canadese ervaring heb mogen meemaken. Als ik er nu al aan terugdenk lijkt het een droom. Maar, het wás werkelijkheid, zoals op de film te zien is... *Nico Crama werd in 1935 geboren. Sinds 1961 werkt hij als onafhankelijk filmmaker en producent. Hij regisseerde verscheidene films zoals: 'De Hoge Veluwe', 'Daumier, verteller van zijn tijd' en 'Piet Mondriaan'. Als producent van animatiefilms speelde hij een belangrijke rol. Voor Gerrit van Dijk produceerde hij o.a. 'cube MEN cube', voor Paul Driessen 'The killing of an egg' en voor Børge Ring 'Oh my darling'.*

Nico Crama in zijn appartement in Montreal

Met een beurs van CRM verbleef hij gedurende een jaar in Canada en bestudeerde daar met name het funktioneren van de National Film Board. Kort geleden verscheen hierover een verslag bij de Staatsdrukkerij.

Cees Samsom fotografeerde tijdens de opname van: zijn we niet rijk geworden hier?/1978

1) Filmend bij Calgary (bij grote stad).

2) Bernard Nieboer bij het huisje, waarin hij in 1927 met zijn ouders woonde.

3) Hoe koud het was en hoe ver...

4) Op het Nederlandse kerfrhof bij Nobleford, Alberta.

[Nummer 62]

De tijd van het jaar
Liefde in drie gedichten van Rutger Kopland
Peter Berger

De poëzie van Rutger Kopland hoeft niet regel voor regel diepgaand geanalyseerd te worden voordat ze zich prijsgeeft. Een van de meest in het hoog springende eigenschappen ervan is de helderheid. En zo niet de eenvoud, dan toch de schijn van eenvoud.

Kopland kan in klare taal gevoelens, stemmingen en ervaringen oproepen op een wijze die makkelijk aanspreekt.

Het zou wel kunnen zijn dat die makkelijke toegankelijkheid een van de redenen ervan is dat deze in 'n brede lezerskring gewaardeerde poëzie in verhouding tot het succes betrekkelijk weinig aandacht heeft gekregen van de kant van de ‘literatuurkunde’.

Deze kunde lijkt me vooralsnog erg onder de indruk van de onlangs aangeworven hoogwetenschappelijke pretenties. Om die aspiraties kracht bij te zetten specialiseert men zich daarbij op het ‘eigen’ vakgebied. En aangezien literatuur zich nu eenmaal bedient van taal, is dat eigen vakgebied uiteraard een kwestie van taal, taal- en verhaalstructuren geworden. Onderzoek naar die structuren is vaak nuttig. Maar beperkt het zich daartoe, practisch of principieel, dan levert dat een geduchte vertekening op. Een vertekening niet alleen omdat men het onderzochte taalkunstwerk niet goed in de greep krijgt, maar ook omdat het een heel verkeerde indruk over de aard van de literatuur kan geven. Zo ziet men bijvoorbeeld bij literatuuronderzoekers als Verdaasdonk een voorkeur voor hermetische teksten met ingewikkelde taalstructuren. Logisch: de ‘taligheid’ van die teksten rechtvaardigt het uitgangspunt dat het in de eerste plaats om structuuronderzoek moet gaan. Het effect ervan is dat vooral dat soort teksten het merk opgestempeld krijgt literair belangwekkend te zijn. Ze krijgen een bijzondere kwaliteit toegedicht. Het is ‘nieuw’, ‘anders’ of avantgardistisch. Zie hiervoor vooral het literaire tijdschrift *Raster* of een bundel als *Het mes in het beeld*.

Literaire voorhoedestromingen of wat daarvoor doorgaat (en die op zichzelf best interessant zijn) en literatuurwetenschap gaan hierbij op elkaar inspelen om elkaars prestige te versterken. En het resultaat is een verminderde gevoeligheid voor andere kwaliteiten die literatuur kan hebben.

Bij Kopland gaat het nu vooral om die andere kwaliteiten. Ofschoon technisch geen gering dichter zal men bij hem beoefening van het vak om het vak, ingewikkelde taalspelen omwille van het taalspel vergeefs zoeken. Men zou hem, in de literaire taal van de dag, een humanitair dichter kunnen noemen. Of, wat minder in dit soort krompraat, hij brengt de poëzie altijd in relatie met de gevoelens en ontroeringen van het gewone leven. Het gaat hem niet om de aandoeningen van de verbale specialist die genoegens peurt uit het beoefenen van een vak apart.

Uit het in dit nummer van Bzzlletin opgenomen interview met Kopland blijkt al, hoe belangrijk de psychologie in dit werk is. Als hij zo uitvoerig spreekt over het doorleven van een rouwproces, dan drukt hij zich uit in de termen van de

vakman-psychiater Van den Hoofdakker. Maar hij maakt ook duidelijk dat het hier niet om psychologie als vakspecialisme gaat, maar om de psychische verwerking van de gevoelens. Hij drukt zich uit in de termen van de psychologie om te benadrukken dat dichten niet in de laatste plaats een psychisch verwerkings- en genezingsproces is. Een geestelijk rijpingsproces.

Dat betekent dat men met de 'teksten' van Rutger Kopland niet uit de voeten kan als men ze ook niet langs psychologische weg benadert. Dat is dan natuurlijk geen vakpsychologie, maar het alledaagse intuïtieve invoelingsvermogen zonder welk men noch met zichzelf, noch met anderen kan omgaan. En evenmin met literatuur: in andere vorm is dat hetzelfde. Geen literatuur zonder een emotioneel moment. Wie dat niet kan plaatsen zal wat aan de hand is in een tekst ook niet kunnen rubriceren, catalogiseren, determineren of epibreren. Men kan iets niet naar zijn aard onderzoeken met voorbijgaan van de meest wezenlijke eigenschappen. Dat geldt voor alle teksten. Maar niet in even dringende mate. Bij Rutger Kopland echter, deze in hoge mate 'psychologische' dichter, breekt dat uur van de waarheid spoedig aan.

Hij is een dichter bij wie niet het ideaal van een perfect beheerst vakmanschap voorop staat. Dat neemt overigens niet weg dat er heel wat vakmanschap is geïnvesteerd in de

wijze waarop hij dit proces zich als poëzie laat voltrekken. Want natuurlijk is een verwerkingsproces in even belangrijke mate óók een kwestie van taal.

Bewustwording en taalhanteren zijn immers geen strijdige zaken, zoals men bijna zou gaan denken als men van sommige theorieën kennis neemt. Integendeel: het is hetzelfde. In literatuur spreekt men zich uit als mens. En tót mens.

II

'Verwerkingsproces', 'bewustwording'. Ik merk dat ik er niet in voldoende mate in ben geslaagd om deze woorden met de nodige omzichtigheid te laten vallen. Ze zijn echter te zondags, te welgedaan, te weinig kwetsbaar. Er hangt een zweem van hooggestemdheid om dat soort woorden die zo helemaal niet bij Koplands poëzie past. Een heel typische kant van zijn poëzie is juist een zekere stroeve nuchterheid. Hij blijft, relativerend, met de voeten op de grond. Wat dat aangaat is hij een echte noorderling. Dat veel van zijn werk gestoffeerd wordt door het karige, Noorddrentse landschap is méér dan een bijkomstigheid. Dit landschap is de natuurlijke achtergrond van zijn poëzie. Het sluit wonderwel aan bij een mentaliteit die aan de ene kant melancholiek is, maar daarbij aan de andere kant op een haast boerse wijze laconiek.

Dat laatste treft men bijvoorbeeld aan in korte gedichten als *Juffrouw A* of *Meneer K (Het orgeltje van yesterday).*

Dat zijn portretten van treurige buurtbewoners met wie het slecht afloopt. Juffrouw A, wier bejaarde moeder overleden is, stapt aan de verkeerde kant van boord van haar woonschuit en verdrinkt. Meneer K, een beetje verkalkt in het hoofd, gaat op zijn brommer zijn twintig jaar geleden overleden moeder opzoeken. Het verlies van een moeder hebben beiden gemeen. De gedichten hebben gemeen dat het trieste lot van die twee uiterst droog geboekstaafd wordt. Juffrouw A: 'Zij ging van boord'. Meneer K: '... Kom, zegt hij/dan, ik stap maar weer eens op'.

Schrale levens, opgeroepen met een volkomen gebrek aan ophef. Wat hier gebeurt is alledaags, en zo wordt het ook verwoord. Maar dat maakt de schrale tragiek ervan juist zo schrijnend. Het heeft iets van: zo gaat het nu eenmaal, met onze kleine levens. Er is geen mooie bestemming. Op een kwade dag kan de treurigheid van alledag wat veel worden en dan stap je van boord. Zo gaat dat, en dat moet je maar in het leven inpassen.

Dat is wat ik nu bedoel met die boers aandoende nuchterheid. Het is natuurlijk ook berusting als afweer. Er spreekt iets uit van: alleen door de treurigheid van alledag te accepteren en met de benen op de grond te blijven wordt je niet zonderling van verdriet, stap je niet op een wat verkeerde manier van boord, of ga je niet je dode moeder eens opzoeken. Nuchterheid uit zelfbehoud.

De melancholie is in een verzwegen vorm aanwezig. Als een onderkoelde, laconieke verstandhouding met het treurige bestaan. Deze instelling heeft iets van een afstandelijke, pessimistisch getinte levenswijsheid. Hij houdt contact met zijn gevoelens, doch op afstand. Maar dat is slechts één kant van Koplands temperament.

Aan de andere kant merken we juist een groot vermogen op, om de gevoelens intens, met huid en haar te doorleven, en daar lyrisch uiting aan te geven.

Hij kan droog, ja korzelig schrijven.

Maar ook warm en vloeiend.

Het merkwaardige is, dat die twee elementen, warmte en koelte, nooit helemaal te scheiden zijn.

Kopland kan zich bijvoorbeeld uiten in warme liefdesgedichten en in sfeervolle gedichten met een grote adem, evocaties van natuur en land. Daarin is hij een lyricus pur sang. Het landschap kan bij hem directe neerslag zijn van de gevoelens. De stemming in de natuur registreert wat omgaat in de dichter. Die registratie is zo sensibel, dat men haast van romantische natuurlyriek zou spreken. Om een voorbeeld te geven, het eerste van de *Drie wintergedichten* (de cyclus waarmee *Het orgeltje van yesterday* opent) begint zo:

> Door godvergeten vermotregend land
> van gehucht naar gehucht, hand
> in koude hand, dat gevoel hoop ik
> met niemand meer te delen. Als
> het niet hoeft.

De sfeer van het land, met zijn verkillende, troosteloze motregen, is de registratie van wat 'psychisch' in de dichter plaats grijpt: de beleving van een onmachtige, treurige en innige liefde. Die liefde wordt ondergaan als doelloos van gehucht naar gehucht dwalen door een vreugdeloos landschap. Het werkelijke landschap is ook een psychisch landschap: de neerslag van een gevoel.

Opmerkelijk is de intensiteit en de grote warmte waarmee dat gevoel uitstroomt, zich in een brede, lyrische zegging uitend. Maar verder is er tot zover niets uitzonderlijks aan de hand. Bijzonder is echter wel dat er tegen die warme gevoelstroom een heel andere, afkoelende tegenstroom ingaat.

In de lyrische toon komt al het weerstrevende: dat hoop ik niet weer te ondergaan. En dan volgt er, in een veel puntiger, stremmende zegging: 'Als het niet hoeft'. Waarom dat zinnetje, hier geplaatst, nu zo ontroert, dat is nooit helemaal te achterhalen. Dat is het geheim van poëzie. Maar bij benadering: het is typisch spreektaal, een typisch heden-

daagse uitdrukking van alledag met de wat slordige ondertoon die - maar dan is het weer al te plat - in de richting gaat van het triviale: van mij hoeft het niet. In dit zinnetje wordt een onverschillige toon geforceerd. De dichter remt zich af als hij merkt meegesleept te worden door die stroom van verdriet die bij de herinnering aan die wandeling in hem opwelt.

Maar tegelijkertijd heeft dat zinnetje - door het apart plaatsen van ‘als...’, dat daardoor even afwachtend blijft hangen - iets hulpeloos vragends gekregen. Als een kind zegt ‘het hoeft toch niet?’, dan is dat afhankelijker, weerlozer dan ‘het moet toch niet?’.

Die weerloosheid ten opzichte van het gevoel en daartegenin toch die poging afstand te scheppen, te ‘ontnuchteren’, dat is de hele beweging van stroom en tegenstroom, meegaan met het verdriet en tegenstribbelen, die dit gedicht bepaalt en die in dit zinnetje in al zijn verwarrende dubbelzinnigheid samenvloeit.

Wat we hier nu opmerken als de warme, gevoelige én de remmende ontnuchterende stroom in dit gedicht, zien we ook als beweging optreden in het geheel van het werk van Kopland als totaliteit.

Men vindt er die bredere, gevoelige gedichten, afgewisseld door de contrapunten van veel koelere, ook veel meer in een laconiek constaterende stijl geschreven gedichten. Maar vrijwel altijd treft men ook in de lyrischer gedichten die naar ontnuchtering strevende relativering aan. Terwijl in de drogere verzen toch weer een onderhuids kwetsbaar gevoel klopt.

Kortom, die tegen elkaar ingaande bewegingen, die warmte en die afkoeling lijken me de dynamiek van Koplands werk te bepalen. Het maakt ook, dat hij nooit op één vorm, één genre, één manier van observeren, één toonzetting te vangen is. Altijd wisselt het spanningsveld van emotie en nuchterheid. Maar dat spanningsveld is daarbij altijd zo eigen, dat bij de eerste woorden al te horen is dat het een gedicht van Kopland is.

III

Dit spanningsveld speelt daarom zo'n grote rol omdat Kopland - naar mijn mening - de poëzie heel duidelijk hanteert als werktuig in een psychisch genezingsproces. Als vorm van laat ik dan maar zeggen: volwassenwording. Daarbij moeten de gevoelens doorleefd worden. Ze moeten in dat proces ook afgebakend, gerelativeerd en in het verderleven invoegbaar gemaakt worden.

Alle literatuur is - naar het me voorkomt - een poging om een verzoening met een tekort (jawel: het menselijke) tot stand te brengen. Een soort genezing die er in veel gevallen uit bestaat dat het tekort gecultiveerd wordt in literatuur als vervangend bestaan. Het dichterschap komt in de plaats van het alledaagse leven (dat niettemin toch het leven is). Bij Kopland zien we echter een sterke gerichtheid om het dichterschap in overeenstemming te brengen met zijn gewone, ‘dagelijkse’ menszijn.

Zijn gedichten leveren, behalve mooie poëzie, ook het verslag op van een geestelijk rijpingsproces, een poging een verstandhouding met het bestaan te vinden in de verschilllende stadia van zijn leven. Als ik dadelijk een paar gedichten van hem nader bekijk, dan is het juist om dat element te belichten. Ik kies die invalshoek niet, omdat ik toevallig weet dat Kopland in zijn 'burgerbestaan' psychiater is. Ik kies deze omdat ze me geldig voorkomt. Toch komt het me voor dat er wel (hoe zou het anders met zijn instelling?) een relatie tussen de dichter en de psychiater is. Ik vermoed dat een bepaalde interesse in de zelfverwezenlijking als mens die maakt dat hij als dichter gebekt is zoals hij is, hem ook zijn professie heeft doen kiezen. Met vakpsychologie heeft dit alles - ik benadruk het nog maar eens - allemaal niets te maken. Wat Kopland schrijft is poëzie. Geen protocollen. Het is alleen poëzie die met het gewone leven op goede voet probeert te komen.

Een hachelijk streven, dat daarom echter dergelijke afwisselende, menselijke, vanuit veel dagelijkse situaties herkenbare en toch met veel gevoel doortrokken en zodoende veel lezers makkelijk aansprekende poëzie oplevert.

IV

Er is in Koplands poëzie een sterke ondertoon van melancholische onvrede met het leven. Die onvrede wordt - en bij wie niet? - bepaald door het verlies van het ongebroken geluk waar men alleen als kind nog deel aan gehad kon hebben.

> De grazige weiden de rustige wateren
> op het behang van mijn kamer
> ik heb geloofd als een bang kind
> in behang.
>
> *(Een psalm/Onder het vee)*

Veel gedichten in *Onder het vee* omspelen dat thema van het verloren kinderparadijs, waar soms nog even een glimp van wordt opgevangen *(Wandeling met B)* maar dat toch voorgoed verdwenen is:

> Je raapt een pop uit het gras
> maar je weet niet welk verdriet
> het was dat je terugvindt.
>
> *(Grasveld in het maanlicht)*

Achtergelaten kinderspeelgoed als teken van het verdwenen geluk: twee gedichten verder in de bundel komt dat terug in *Onder de appelboom:* '... er lag weer speelgoed/in het gras...'. In die eerste gedichten uit *Onder het vee* wordt niet alleen dat eigen kind-zijn bespiegeld: vanuit een gevoel van gemis en deernis wordt ook de relatie tot de eigen kinderen gepeild. Zijn verdriet is het verdriet van de vader, van de volwassene, die daarin - typerend alweer - niettemin berust:

> ... en ik de vader
> zie toe hoe alles gaat
> zoals het gaat onder de zon
>
> *(Harmonie)*

Het grondgegeven van verlies en verdriet uit zich hier in een innig mededogen met zijn kinderen. Als Kopland over het verloren geluk van de jeugd dicht, is dat vaak vervuld van grote zachtheid voor anderen, vol liefde: '... ik de vader...'. In zijn rijpheid richt hij zich vol beschermend mededogen tot de anderen. Waar hij als volwassene het verlies van de jeugd betreurt gebeurt dat al gauw, en op natuurlijke wijze, vanuit de vader-rol. Ook in die zin staat Kopland met de beide benen op de alledaagse grond: midden in wat zo fraai heet de 'gezins-situatie'. Midden in het zorgend begaan-zijn met anderen.

En waarom die deernis? Omdat hij weet dat ook die kinderen, als wordende mensen op de grens staan van het ongedeelde geluk. In *Onder het vee* geeft hij aan dat ook de kinderen al beschadigd zijn in hun geluk. En dat eigenlijk alleen de dieren in hun totale verzonkenheid in de natuur gelukkig zijn...

> ... de geweldige lijven
> van het vee kreunen en snuiven
> van vrede.
>
> *(Een psalm)*

... terwijl een kinderhand in de hand van de vader 'zich krampt'.

En zelfs met dieren wordt in de latere bundel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* deernis uitgesproken. Met een oude boxer bijvoorbeeld, die bijna menselijk wordt van het bijna sterven moeten. Maar in die bundel, waarin dieren een belangrijke rol spelen (het is een veel 'bronstiger', naar de bevrijding van erotiek hakende, bundel dan de vorigen) kan een moment van vervulde liefde zo beschreven worden, boers en warm in de verwantschap met de dieren:

> Zo stonden wij tegen het krakende hek,
> zo buiten de wereld als paarden.
>
> *(Tegen het krakende hek)*

In dat dubbelzinnige en verwarrende gedicht *Wanneer, waar?* wordt het sterke geluk van de erotiek vergeleken met het naaien van honden. Maar zelfs daarin zit ook een dubbellicht van treurigheid. Een kind zou het geluk ervan kunnen begrijpen, maar

begrijpt het al niet meer: er is een wig gedreven tussen die verwantschap met het geluk van de dieren en het echte ongedeelde geluk:

> Ik voel wat een kind voelt als het ziet
> wat wij doen. Wat wij zeggen is onzin.

Maar dat zijn allemaal variaties op dit thema dat eigenlijk alleen de dieren samenvallen met zichzelf:

> Paarden zijn bijna hetzelfde als
> mensen, maar lichaam en huis tegelijk.
>
> *(Bij de paarden)*

Die breuk in het geluk, hiervoor ter sprake gebracht, dat niet meer samenvallen met zichzelf, met de aarde, met het leven, ervaart men als een gescheidenheid. Men bevindt zich als eenling, in eenzaamheid, tegenover de wereld. Het antwoord hierop is de liefde. In de liefde probeert men dan die eenzaamheid op te heffen in het samenvallen met een ander, in een vereenzelviging met de geliefde.

Op een enkel kortstondig moment misschien na biedt de *gerealiseerde* liefde natuurlijk geen blijvende oplossing. In een korte verrukking kunnen twee mensen wellicht even in elkaar opgegaan. In de dagelijksheid van het bestaan staan natuurlijk de twee individuen als twee afzonderlijke wezens tegen over elkaar. In de liefde die verwezenlijkt is valt men toch weer op zichzelf terug. Maar wat de liefde ook kent: dat is de *belofte* van een voor altijd in geluk samengesmolten te zijn.

De romanticus leeft in voortdurende onvrede met de wereld omdat hij absoluut is in zijn aanspraken op geluk. Die absoluutheid doet hem weten dat de vervulling van het geluk in het ondermaanse ten ene male onmogelijk is. Hij weet dat ook de liefde geen vervulling biedt. Dat wil zeggen: de gerealiseerde liefde. Maar een uitweg biedt wel de ongerealiseerde liefde, de liefde waarbij de gelieven gescheiden blijven. De romantische liefde is als uitdrukking van de Weltschmerz de ongelukkige liefde. Maar het is een liefde waarin de belofte aan of de herinnering van het geluk doordringend en volstrekt aanwezig is. In deze pijn om de onbereikbaarheid van de geliefde is het geluk als het ware in een negatieve afdruk aanwezig.

In de poëzie, waarin de geliefde geïdealiseerd wordt *en dus op afstand gehouden*, wordt een glans van het paradijselijke ongebroken geluk over de ontnuchterde wereld gelegd. Dat is het geheim van de melancholie, die vervuld is van verdriet, maar die daarin toch de zoete smaak van de troost heeft. Een dichter als Keats heeft dat in zijn *Defence of poetry* als de opdracht van de poëzie geformuleerd als hij spreekt van de verheven gelukzaligheid die juist in de smart gelegen is.

In de bundel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* uit Kopland zich meer dan eens als zo'n zachte, weemoedige lyricus:

Julia, voorjaarslucht, regengrijs, grijzer
grijzer dan iets voelen kan, Julia,

grijzer

grijzer dan ik huilen kan om Julia.

(Julia)

In zo'n gedicht als *Laat het zo blijven* wordt uitgesproken dat deze melancholie om de liefde een vast bestanddeel van het bestaan is geworden. Een prachtig gedicht dat haast krom staat van ingehouden verdriet, met een paar verborgen snikken:

Zouden we elkaar ooit ontmoeten? We, we
zijn toch, zei ik waarom moet het zo, zo

En toch wordt ook weer, met een soort laconieke berusting geconstateerd dat dit verdriet heel gewoon is, deel uitmaakt van het rijpingsproces (groeien en rotten):

Hopeloze liefdes daarvan denken ze
vaak dat ze interessant zijn. Niet voor

mij. Ze horen er gewoon bij, als regen,
warme regen. Om te groeien en te rotten.

En het slot is dan even weemoedig als schouderophalend:

Liefste, ik zie je liever niet weer.
Laat het tussen ons zo blijven, as ever,

kisses, C.
Of iets dergelijks.

Er zijn dus heel duidelijke trekken van de romantische lyricus in dit dichterschap. Kopland is daarin verwant aan typische dichters van de Weltschmerz als Heine, Verlaine, Keats. Of bij ons: Piet Paaltjens en Lans Lodeizen. Dichters meer van de verliefdheid dan van de liefde. Het is trouwens opmerkelijk dat Kopland in bepaalde formuleringen soms even aan Lodeizen doet denken.

Zelfs in dit laatste, toch zo ontroerde gedicht treft dan toch weer hoe afstandelijk Kopland tegenover de eigen melancholie staat. Hij tracht deze in te passen in het gewone leven. Die treurige stemmingen, ‘ze horen er gewoon bij’.

Maar daar gaat het nu even niet om. Over Koplands vermogen om zich aan te passen aan de alledaagsheid is voorlopig genoeg gezegd. Waar het me wel om gaat is, om hier aan te tonen hoezeer Kopland in wezen een puur lyrisch romanticus is, die juist in het bezingen van de aardse vervulling van de liefde en het uiten van de melancholische klacht daarover de aardse realiteit van de liefde afwijst.

Kopland moet dan ook zowat het onverzoenlijke verzoenen.

Dat neemt natuurlijk niet weg dat hem dat in *Laat het zo blijven* voortreffelijk gelukt is.

V

In het hiernavolgende wil ik op basis van de hier uitgezette problematiek nu eens wat gedetailleerder ingaan op de wijze waarop Kopland in drie verschillende gedichten, en in verschillende bundels, en in verschillende fasen van zijn leven de verbinding tussen romantiek en realiteit probeert te leggen.

In de bundel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* probeert Kopland het helemaal te vinden in de warme, erotische omarming van het leven. En het is niet meer dan logisch dat hij zich uit naam van de gewone, aardse liefde teweer stelt tegen die melancholische liefdeslyriek. Het gedicht waaraan de bundel zijn naam ontleent begint met een duidelijke afwijzing:

> Wie nog op poëzie wacht? Jij niet,
> jij wacht op de dag dat het echt
> terugkomt, dat wat je zocht naast je
> zal liggen en zuchten en kreunen,
> leven, dat er godverdomme eindelijk
> eens geen woord poëzie uitkomt.

Dat laatste laat aan duidelijkheid niets over. Poëzie (dus romantiek, dus verdriet) wordt gezien als vijandig aan het gewone, goede leven met zijn volle aardse liefde en erotiek. In de volgende regels neemt de dichter dan ook flink een loopje met zijn melancholie. Zo in de trant van: is dat gewone leven niet beter? Als je ligt te vrijen, denk je dan nog aan al dat getreur om dierbare momenten uit het verleden, dierbare herinneringen en nostalgische gezuip?

> Dacht je dan nog aan de terugkeer van
> white horse, schemer en beddegeur?

Vandaaruit ridiculiseert hij dan de lyriek als zodanig met hoogst ironische citaten van in de gegeven situatie in hun sierlijke verdrietigheid lachwekkende dichtregels:

'Je was tenslotte nog jong en vol
melancholie, buiten regende het even
zeer als in je hart'. (Gedicht)

'Langs de trap omhoog ruiste het
zijige duister van dijen en kruis'
(Gedicht)

'De borsten hingen als grote verdrietige
druppels aan haar lijf' (Gedicht)

Ach ach, dat hoef je nooit meer
te lezen. Nee, wie nog op poëzie wacht,..

Maar het slot laat dan een overrompelende omslag zien:

... Nee, wie nog op poëzie wacht,

hij vindt iets, iets wits naast zijn bed,
een zakdoekje, een vlinderlicht broekje,
lieve vergeetsels. Weg, weg betekent het,
de trap af. De vinder. Hij kijkt naar
de vondst aan zijn voet en hij voelt,
ja hij voelt nu het grote gevoel:
het leven! dit is het leven! Dit is

De verrassing is dat de ironisering van de poëzie ineens omklapt in de ironisering van dat volle, bronstige leven. Als je een broekje vindt en als dat dan niet nostalgische herinneringen opwekt, wat is zo'n vondst dan wel helemaal? Een overwinnaarstrofee! Dat is het grote leven dus, met zijn mannetjesdiergevoel. Dat is het dus. De overwinning. De triomf in het bestaan. Maar in het onbestemde slot, ook weer vol belachelijkheid om de armzaligheid van die triomf, sluipt de melancholie al weer binnen.

Het korte moment van dat geluk is al voorbij. En wat rest? Niets. Het overwinningstrofee blijft zogezegd aan de voet bungelen als nostalgisch aandenken aan voorbij geluk.

De romantische gevoelens worden eerst hardhandig buiten de deur gezet. Maar ze komen toch weer binnen sluipen in de realistische beschrijving van de katergevoelens na de liefde. In een ontkende vorm toch weer een vorm van nostalgische poëzie. Toch weer: 'Gedicht'. Alleen: een vorm van lyriek die én de melancholie kwijt kan, én een nauwgezette beschrijving oplevert van wat er gebeurt als een romanticus zich uitlevert aan de realiteit. Vergeefs heldendom dat lyrisch beschreven wordt, maar met het realistisch sarcasme bijna van een cursiefje. Lyrisch realisme kortom, waarin de grote gevoelens op hun plaats gezet worden, maar de romanticus evenzeer wraak neemt. Beeldopname van een romanticus die zichzelf observeert met een nuchter oog. Ironisch portret van een man in de manlijke menopause waarin niettemin de romantiek en de melancholie niet verloochend worden. Kortom: een manier om de romantiek in de realiteit onder te brengen, deze

te beleven en er afstand van te nemen. De weemoed is gebleven in een soort van ontnuchterde romantiek die toch romantisch is, en toch ook van alle dag.

VI

In de cyclus *Drie wintergedichten (Het orgeltje van yesterday)* roept de dichter de romantische liefde in al zijn zuiverheid op. Het is de terugblik op een jeugdliefde. Een liefde waarin het verdriet herkend wordt dat deel uitmaakt van het leven zelf, en dat zich uit in de onvervulbaarheid van de liefde.

Het tweede gedicht van de cyclus luidt zo:

> Ik had met je door de weiden willen gaan
> langs de sloten de bruine pluimen van het riet
> maar een dunne zon daalde al over boomkruinen
> en boerderijen en ik wist dat ik niet kon
> verdragen dat onze schaduwen lang en eenzaam
> over de weiden zouden gaan.
> Ik ben bang zei je.
>
> Ik had met je door de dorpen willen gaan
> door de verlaten middag in de tuinen de straten
> naar een café waar de zon voor ons zou spelen
> in de vitrage maar ik wist dat ik niet kon
> verdragen dat de stilte lang een eenzaam
> tussen ons mee zou gaan.
> Ik ben bang zei je.
>
> Ik had met je willen slapen, willen gaan
> met mijn ogen mijn handen mijn mond als de zon
> over het vreemde landschap van je lijf
> maar ik wist dat ik niet kon verdragen
> dat we een leven lang eenzaam
> op zouden staan.
> Ik ben bang zei je.

Liefde is hier wat vaag dwalen en nergens aankomen. Het moet eindigen in het onbestemde. Want een vervulling is niet mogelijk. Deze twee gelieven beleven hun liefde al zwervend in wederzijdse onbereikbaarheid. De zwerftocht is symbolisch voor het doelloze ervan. Hoe dichter de gelieven bij elkaar komen, hoe verder ze uit elkaar drijven. Zitten in een landelijk kroegje is al bestemder dan wat dwalen. Samen vrijen al weer meer. Maar hoe meer de dichter zich een vaste plek indenkt als de plaats waar de liefde zich kan

realiseren, hoe onmogelijker de liefde wordt. Deze is gedoemd te blijven hangen in het onbepaalde. De dichter weet dat de liefde de wederzijdse eenzaamheid niet kan overbruggen. In het dagelijkse leven zal de liefde verraden worden: levenslang eenzaam naast elkaar opstaan. In de dagelijksheid kan deze liefde geen onderdak krijgen. Hoogst romantisch: de liefde is gedoemd een onvervulde liefde te blijven.

Ik wil even wijzen op een technisch aspect in dit gedicht. De drie coupletten beginnen steeds met een regel die eindigt met 'willen gaan'. De vierde regel van elk couplet eindigt steeds met 'dat ik niet kon', waarbij dan in het laatste couplet 'verdragen' aan toegevoegd is. Dat verdragen staat in de eerste twee coupletten voorin de vijfde regel. Niet alleen is het gedicht opgebouwd uit het moduleren van dezelfde woorden, ook in de beelden zit een dergelijke voortgaande lijn. Het volgehouden beeld van de zon, het zwerven in het eerste couplet dat zich voortzet in het zwerven van de handen over het landschap van het lichaam. Er wordt steeds als het ware een en het zelfde gevoel in nagenoeg gelijkblijvende bewoordingen geuit. Maar hoe meer de dichter zich daarbij bewust van de aard van zijn liefde wordt, hoe meer ook snoeren diezelfde woorden zich toe in de uitdrukking van de onvervulbaarheid van zijn liefde. Door de wat andere plaatsing van 'verdragen', op het eind van de regel, krijgt dat woord in het laatste couplet meer nadruk. De onverdragelijkheid van de situatie is klemmerder geworden.

Op een vergelijkbare wijze golft het vers door de modelerende herhalingen van 'lang en eenzaam'. Of van 'zouden gaan' (1^e couplet), 'zou gaan' (2e couplet) en 'zou *staan*' (3e couplet). Ik onderstreep dat *staan*. Het hele gedicht ontleent zijn onbestemd voortgaande beweging vooral door de golving van de a-klanken. Die golvende beweging wordt al wat korter met het korter worden van de regels. Om dan abrupt en definitief tot stilstand te komen als op de plaats waar men weer 'gaan' verwachten zou ineens 'staan' aantreft. Het gaan slaat over in staan. En daarin komt ook deze liefde abrupt tot staan. Het kon niet anders dan bij doelloos dwalen blijven, alleen daarin kon deze liefde zijn vervulling vinden.

In het derde gedicht van de cyclus wordt onder woorden gebracht dat de onmogelijkheid van de vereenzelviging in de liefde in feite de uitdrukking is van het verdriet om het bestaan als zodanig:

> Met jou kwam een nog vreemd
> verdriet waarop ik een leven
> lang gewacht heb.

Door deze liefde wordt de volwassenheid betreden. De liefde wordt voor het eerst ervaren als de fundamentele gescheidenheid. Een gescheidenheid die de uitdrukking is van het verdriet om het 'menselijk tekort', waarmee men zijn hele verdere volwassen leven verder zal hebben te leven. De liefde, en de onmogelijkheid om deze te vervullen, is een uitvloeisel van dood, eindigheid en vergankelijkheid:

> Eindelijk zag ik dat alles voorbij
> zou gaan als deze dag boven
> land dat ik liefheb.

De grondtoon van vergankelijkheid die Koplands hele poëzie bepaalt.

Maar in het eerste van de *Drie wintergedichten* zien we een opmerkelijk dwars motief in het vertrouwde romantische patroon. De liefde wordt in deze vorm niet opgeroepen als het beleven van de eigen eenzaamheid, maar in het delen van *elkaars* eenzaamheid. In de gescheidenheid is men toch vereend. Het staat in het eerste (al geciteerde) couplet van het eerste gedicht met zoveel woorden:

> .....dat gevoel hoop ik
> met niemand meer te delen.

Het is een gedeeld, samen met een ander ondergaan gevoel. Er is, toch, een saamhorigheid, waar het hele eerste couplet van doortrokken is.

De gelieven lopen hand in *koude* hand. Door de kilheid van buiten blijven de handen samen twee. Ze kunnen ‘bij elkander niet komen’. Maar er staat niet: koude hand in koude hand. In dit beeld zijn de handen als het ware verdubbeld. De een omvat de koude hand van de ander en andersom. De een voelt de koude hand van de ander in zijn/haar hand. De ene hand omsluit de kille hand van de ander en houdt die beschermend omvat. De gelieven beschutten elkaars eenzaamheid.

Dat is toch nèt even anders als bij de gebruikelijke romantische instelling. Het gedicht gaat dan ook, in dit opzicht merkwaardig dubbelzinnig, zo verder:

> Maar als ik haar nu vond
> in het natte gras, of ergens
> in het geploegde lad, wat
> zou ik doen, wat zou ik.
>
> Ik weet wel dat iedereen dood
> moet gaan, maar toch zou ik
> haar koude mond weer zoenen,
> haar lichaam toedekken, haar
> haar strelen en weer bang zijn
> dat zij wakker werd.

Dit is zo merkwaardig omdat hij aan de ene kant bang is dat de liefde zou herleven. Maar aan de andere kant zou hij toch, als hij deze geliefde weer ontmoeten zou, gedoemd zijn de liefde tussen hen weer tot leven te wekken. In de angst is dit uitgesproken: geen enkele liefde kan tot vervulling komen. Maar de *wil* tot vervulling zal in elke relatie toch weer, als hoop, aanwezig zijn. En in dit ontroerde vers is ook uitgesproken (al werd het niet realiseerd, toen) dat er ook een liefde is die geen vereenzelviging kent, maar wel troost voor elkaars eenzaamheid.

VII

Deze volwassen geïntegreerde houding ten opzichte van de liefde bereikt een zeldzaam mild moment in wat ik als een van de mooiste gedichten van Kopland beschouw.

Onder de appelboom: een stil evenwicht tussen melancholie en tot volheid gekomen levensaanvaarding.

De inzet is vertellend. Er wordt een rustige verbinding gelegd tussen de werkdag en de kalme avondstemming:

Ik kwam thuis, het was
een uur of acht en zeldzaam
zacht voor de tijd van het jaar,
de tuinbank stond klaar
onder de appelboom.

Het gedicht zet in met een toon bijna van gezapigheid. De echtgenoot komt thuis, zijn bankje staat klaar. Met burgerlijke precisie vastgesteld: het is een uur of acht. Dat is nogal exact. Met dorpse nuchterheid wordt voorts geconstateerd dat het zacht voor de tijd van het jaar is. Maar in het ‘zelfzaam’ treedt ook een buitengewone gevoeligheid in dit moment van huiselijke tevredenheid aan de dag.

De dichter gaat er eens goed voor zitten om de stemming van de avond te ondergaan:

ik ging zitten en zat
te kijken hoe de buurman
in zijn tuin nog aan het spitten
was,...

en langzamerhand gaat die stemming van bijna burgerlijke vrede dan over in een romantische gevoeligheid

... de nacht kwam uit de aarde
een blauwer wordend licht hing
in de appelboom

En dan op het toppunt van vredigheid slaat de stemming om in een, aanvankelijk nog in nuchter gestelde bewoordingen (‘te mooi om waar te zijn’) geformuleerd gevoel van melancholie.

toen werd het langzaam weer te mooi
om waar te zijn, de dingen
van de dag verdwenen voor de geur

van hooi, er lag weer speelgoed
in het gras en verweg in het huis
lachten de kinderen in het bad
tot waar ik zat, tot
onder de appelboom

Als de dichter zich realiseert dat hij daar onder die appelboom zit, verbonden met, maar ook afgescheiden van het geluk van zijn kinderen, dan beseft hij ineens intens de vergankelijkheid van dit aanvankelijk met zoveel tevreden vervulling aangevangen geluksmoment.

De appelboom is nu ook niet langer een boom waar de dichter toevallig onder gezeten is, maar krijgt een symbolische functie. Symbool ook van naderende herfst. In zijn volheid van volwassen mens, in het bezit van baan en kinderen, en vol tevredenheid, breekt ineens het besef van de eindigheid door. Het besef dat op het toppunt van volheid en 'vrucht dragen' het afscheid nabij moet zijn. Van die betekenis raakt dat begrip 'appelboom' gaandeweg, in de loop van het gedicht, steeds meer vervuld.

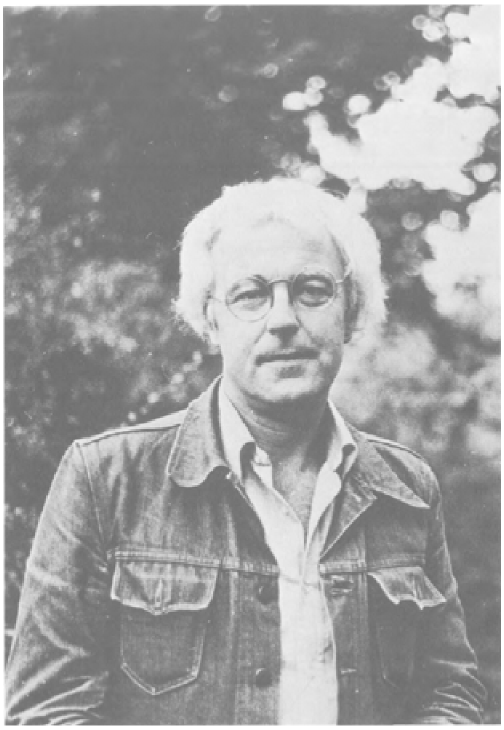
De volheid van de nazomer komt op die avond gaandeweg in het teken te staan van eindigheid. Die hier geciteerde strofen hebben nog iets van vervulling. Het afscheidsgevoel strijkt hier nog licht door een stemming waarin het geluksgevoel overheerst. Maar in het volgende couplet voltrekt zich toch de omslag van volheid in verlies. Ganzen vliegen over. Vogels van de naderende herfst. En als die verdwenen zijn wordt het stil. Dan heeft de eenzaamheid de overhand gekregen.

en later hoorde ik de vleugels
van ganzen in de hemel
hoorde ik hoe stil en leeg
het aan het worden was.

Dan komt het einde van het gedicht. En toch weer, in zekere zin, eindigt het in volheid. Maar nu volheid door verdriet en ontgoocheling heen. Nu is de symboliek van de appelboom voltooid. Volwassenheid in de aanvaarding van het verlies en verdriet. Daarin eerst is de liefde gerijpt:

gelukkig kwam er iemand naast mij
zitten, om precies te zijn jij
was het die naast mij kwam
onder de appelboom, zeldzaam
zacht en dichtbij
voor onze leeftijd.

Hoe geraffineerd, maar ook hoe onopzettelijk, 'rijmt' het slot van het gedicht op het begin:



Rutger Kopland / foto: Margje Kuyper

Ik kwam thuis, het was
een uur of acht en zeldzaam
zacht voor de tijd van het jaar,

en:

... zeldzaam
zacht en dichtbij
voor onze leeftijd.

Het jaargetijde, de indian summer, is in de loop van het gedicht in het teken komen te staan van de naderende ‘levensherfst’. Maar daarin kan ook de berustende rijpheid komen die de gescheidenheid tussen de mensen accepteert. De ander is ‘iemand’. Dat wil zeggen, principieel en definitief een ander. Maar een ander die ook heeft leren aanvaarden dat de afstand tussen de mensen niet te overbruggen is, die de ander in zijn eenzaamheid heeft leren lief te hebben en die daardoor het geheim van de vertroostende tederheid kent. De dichter geeft dat even geraffineerd als fijnzinnig aan door die ‘iemand’ nader te preciseren als ‘om precies te zijn jij’. Dat is een burgerlijke precisie, uitgedrukt in de zakelijke bewoordingen van de boekhouder en de kruidenier. Maar wat een verborgen tederheid in die alledaagse uitdrukking. Er spreekt uit dat men juist in het relativerend begrip voor elkaars eenzaamheid elkaar vinden kan. Aan de dagelijkse liefde beleeft men de gedeeldheid en de vergankelijkheid. Men beleeft er ook de troost in, de tederheid die het verlies geneest.

De tederheid, waarin de vreemde (‘iemand’) een jij wordt. Precies die ene vreemdeling waar men van houdt en waar men de onvolkomenheid van de liefde heeft mee leren delen.

Dat is de volwassen liefde waarin de romantiche ontgoocheling ook momenten kent van mild en met het bestaan verzoend mededogen.

Rutger Kopland: een oefening in verder komen
Herman de Coninick

Toen HP destijds begon aan een serie *Schrijvers op stap*, - waarvoor Jan Wolkers een voetbalmatch versloeg en Bob den Uyl een wielertochtje, of vice versa, en waaruit hoofdzakelijk bleek dat schrijvers slechtere journalisten waren dan échte journalisten - zou Rutger Kopland oorspronkelijk zijn bijdrage geleverd hebben met een reisverhaal door zijn eigen achtertuin: een verhaal over de treinkaping te Beilen (Glimmen, waar hij woont, ligt daar 376,38 meter vandaan).

Het verhaal-in-kwestie is nooit verschenen, en heeft dus geen enkele relevantie, ware het niet dat men wellicht even goeie biografieën van schrijvers zou kunnen schrijven aan de hand van hun onuitgevoerde dromen, hun ongepubliceerde verhalen, hun nooit gerealiseerde plannen: de biografie van wat niet lukte. Misschien zegt dat meer over een schrijver dan wat hem wèl lukte. Misschien kun je op die manier trouwens ook de hele geschiedenis der mensheid schrijven: de geschiedenis van wat men *niet* realiseerde en wanneer niet en waarom niet. Een alleszins op het dubbel aantal titels van wat totnogtoe aan geschiedschrijving verscheen te begroten reeks.

Hoe dan ook, Koplands bijdrage aan *Schrijvers op stap* zou gehandeld hebben over de terreur in zijn achtertuin, en van zijn mondeling verhaal herinner ik me een rare gelijkstelling van de gekaapte trein met de paradijselijke toestand van zijn jeugd. Gekaapt worden is an sich misschien niet zo paradijselijk, maar de hele sfeer van samenzweerderigheid in zo'n trein tegenover de buitenwereld, is dat wèl. Na een agressief begin, is niets zo opvallend als een gemeenschappelijkheid van doelstellingen: de kapers hebben er alle belang bij, gehoord te worden, en de gekaapten evenzeer. De hele trein wordt op die manier een kleine geloofsenklave te midden van een ongure buitenwereld: eenzelfde soort gesloten wereld als het katholieke of protestantse gezin, die bovendien op een gelijkwaardige morele chantage gebouwd is.

Rondom is alleen maar niemandsland - ook rondom het eigen vadershuis: alle iemanden wonen daarbinnen - en eigenlijk geeft zo'n besloten jeugd je ten onrechte de indruk, net zoals zo'n gekaapte trein je die indruk terecht geeft, dat je je in het centrum van de wereldaktualiteit bevindt.

Hoezeer dit de kern is van Koplands poëzie - de paradijselijke jeugd en tegelijk het doorzien van alle dubieusheid van die geborgenheid - blijkt uit zijn tot op heden laatste bundel ‘Een lege plek om te blijven’.

* * * * * * * *

Het titelgedicht gaat als volgt:

> Ga nu maar liggen liefste in de tuin,
> de lege plekken in het hoge gras, ik heb
> altijd gewild dat ik dat was, een lege
> plek voor iemand, om te blijven.

In De Revisor, II/5 wijst Kopland zelf al op het paradoksale karakter van dit gedicht: ‘Zodra je op een plek bent, is hij natuurlijk niet meer leeg. Dat geeft wel het onmogelijke van die positie aan: je kunt nergens zijn zonder er te zijn... Ik heb al

eens beschreven de ervaring dat je ergens in een bos een lege plek ziet en daar zou je graag willen zijn, tenminste ik zou er graag willen zijn, omdat het mij een prachtige plek toelijkt. Alleen: op het moment dat je er bent is die plek er niet meer, zie je ook nooit meer die plek zoals je hem zag toen hij nog leeg was.' Kopland wil en beschrijft het onmogelijke: het ergens willen zijn en blijven en nooit meer weg hoeven te gaan, maar dat 'ergens' is zoiets als de horizon, is altijd daar waar je zelf niet bent. Met andere woorden: het paradijs bestaat niet, want zodra je al ter plekke zou zijn, ontdek je bv. dat je jezelf hebt meegebracht. Ik heb altijd nogal ironisch gedaan over mensen die verre paradijselijke reizen maakten, in de hoop dat ze in India of in Ouagadougou ineens iemand anders zou zijn, iemand zonder hun problemen. Een vriend van me ging ooit eens een affaire vergeten via drie maanden New York. Toen hij terugkwam bleek dat hij niks vergeten was, hij was nog altijd zichzelf, namelijk degene die de affaire helemaal niet vergeten kon, hij was ondanks een paar duizend kilometer geen stap verder geraakt. Daarover gaat dit titelgedicht.

Maar het gaat over meer: het gaat over een *lege* plek om te blijven. Zo'n lege plek was het Eden van de jeugd niet: dat was een wel degelijk door ouderlijke wetten en eisen en

verboden ingevulde plek en om er thuis te horen moest je je aanpassen. Dat je een lege plek voor iemand wil zijn, om te blijven, betekent dan ook dat je voor wie er wil komen wonen een soort niemand probeert te zijn. Vandaag de dag zouden de katholieken zeggen: dat je de ander volledig de ander laat zijn. En dan gaat het over de moeilijkheid om neimand te zijn en tegelijkertijd tòch jezelf te blijven.

* * * * * * * *

Even gedicht XXIV parafraseren. ‘Later zagen we in het raam de nacht, een zwarte spiegel.’ Wat is die ‘later’? Het is duidelijk al nacht, het feest is geweest, de jeugd voorbij, en in het raam ziet de nacht eruit als een zwarte spiegel, waarin we onszelf zien. We zien onszelf in de spiegel van de nacht, van onze eigen donkerte, pas daarin vinden we een echt beeld van onszelf. En dat beeld is er een van een kamer zonder huis: ‘We zagen een kamer waarin wij zaten, maar zonder huis.’ Een beeld van nog wel bij elkaar zijn, maar zonder de geborgenheid van toen. Je leert zien, in je eigen nacht, en dat zien zondert af, de samenhang gaat ermee verloren, het zich gezapig thuisvoelen in een groter geheel: het huis.

De tweede strofe gaat over denken, en dat is nog een gradatie erger dan zien: ‘Ik dacht, want denken is weer buiten staan en naar binnen kijken in het duistere huis, waar licht brandt, familie.’

Denken is schizofreen, is tegelijk buiten staan en binnen zitten, de buitenstaander denkt over de binnenzitter, door te denken word je buitenstaander van jezelf. Denken is prijsgeven van alle binnenskamerse veiligheid. Die bestaat alleen nog in een misschien ironische, maar tegelijkertijd vanuit die schizofrenie hopeloos terugverlangende slotregel: ‘Lieve familie, verenigd in de nacht’.

En nu even nagaan hoe bondig dat allemaal wordt:

> Later zagen we in het raam de nacht,
> een zwarte spiegel. We zagen een kamer
> waarin wij zaten, maar zonder huis.
>
> Ik dacht, want denken is weer buiten
> staan en naar binnen kijken in het duistere
> huis, waar licht brandt, familie,
>
> lieve familie, verenigd in de nacht.

De vroegere gedichten van Kopland waren weldadiger, zijn laatste gedichten doen pijn, zijn in een soort heldere kou gevat als een glas-in-lood-raam. Dat valt des te beter op als je een paar van zijn bundels overslaat en *Een lege plek om te blijven* vergelijkt met een van de eerste, *Het orgeltje van yesterday*. In ‘Het orgeltje’ vond ik dat Kopland vooral toewerkte naar - tja, geef mij eens een ander woord voor katharsis: een soort groot oerverdriet waarin alle kleine konkrete verdrietjes lekker, en zich begrepen voelend, konden uithuilen. ‘Om de boerderijen ontluiken, ritselen en vallen de blaadjes akelig aangenaam.’ Dat zijn de laatste regels van de bundel, en ze gaan over een bijna gezellige ellende, over een vrolijk vergaan, over een aangenaam verval waarin het goed toeven is. Ik blader even van achter naar voren: ‘Meneer K’ is het voorafgaande gedicht, en daarin staat de regel ‘zijn gezicht stil van verkalking’. Meneer K. wil dan wel elke dag weer naar zijn moeder die al 20

jaar dood is, maar Kopland maakt daar een erg vredige tragiek van, een erg kalme seniliteit. Plus een beetje het gevoel van: naar een al twintig jaar dood zijnde moeder willen wij allemaal wel eens terug. Een allemaal-gevoel dus.

In ‘Een lege plek om te blijven’ stuurt Kopland niet meer op katharsis aan, hij is ongenadiger geworden, de meeste gedichten beschrijven een gevoel, jeugd, veiligheid, waaruit in de laatste strofe wordt opgestapt. Ook vormelijk is Kopland ongenadiger geworden. In *Het orgeltje* had je nog wel dat rustig, anekdotisch toewerken naar een slotbeeld, in *Een lege plek* hou je niks anders over dan allemaal binnen één gedicht tegen elkaar opbotsende slotbeelden. De frekwentste stijlfiguur is de paradoks, de meedogenloze tegenstelling: alles gaat over het paradijs, maar dat paradijs is, tot in het denken erover, onmogelijk geworden. In gedicht nummer I begint het al tamelijk radikaal, het beschrijft de arkadische vrede van een boerderij, maar iedereen is er dood, de boer hangt in de balken, de blote boerin ligt in de sneeuw, alleen de kat is er nog, maar zelfs die kat ervaart warmte ‘als een leeg nest in de winter’. Ik had het over de paradoks: ik zet de paradoksen uit deze éne regel even op een rijtje. Eén: een leeg nest: zodra de kat er zelf is, is het niet meer leeg. Twee: warmte is er alleen in de winter. Drie: De kat zegt: ‘Ik ben de kat in dit huis, /ze zijn weg,/ maar ik hou van de plek waar ik lag.’ Niet: van de plek waar ik lig. Ik hou van wie weg is, van wat was, niet van wat is. Ook in gedicht nummer VI tref je in drie regels evenzoveel paradoksen aan: ‘Er is geen plaats om te blijven, /wij ontvangen kaarten met groeten,/ buiten woont een paard in de kou.’ Kaarten sturen met groeten, dat is al wat je nog kan doen, blijkbaar, van mensen die nergens wonen naar andere mensen die nergens wonen - hoe komt zo'n kaart ooit terecht, is dan maar de vraag. Alleen een paard kan ergens wonen, mensen niet. Bovendien woont het paard buiten: buiten is de enige plek waar het kan, alleen buiten kan je ‘binnen’ zijn. En tenslotte: het paard woont *in de kou*.

* * * * * * * *

Goed. Gedicht XXV.

Als de zon onderging als iemand
die op tijd sterft, een dag was
genoeg. Dan kwam de maan, die
geen licht gaf maar troost.

En wij bleven zitten, aan de lucht
zagen we wel waar we waren: op
een reis. Door het zitten ging
de tijd voorbij en kwam de zon.

De wind blies zachtjes in de
halzen van de lege flessen, dunne
rook dreef uit de resten van het
vuur over het gele gras en omhoog.

Als de zon onderging, staat er. Als, niet: toen. Telkens als de zon onderging. Het gedicht gaat niet over dit ene moment, maar over alle vergelijkbare momenten. Het gedicht, blijkt een strofe verder, gaat ook niet over ik, maar over alle vergelijkbare ikken: over *wij*. Het gaat dus over meer dan je op het eerste gezicht zou denken. Ik zeg dit maar omdat ik me na goed tien jaar nog altijd erger aan een uitspraak waarmee Hans Verhagen toen, in een interview met Piet Calis, geloof ik, zowat al wat voor hem geschreven was, van de kaart veegde - ik citeer uit het hoofd: ‘Wat zou de lezer geïnteresseerd zijn in het fraaie gevoelsleven van ene Verhagen uit Vlissingen’. Nee, niet in het zijne, verdomd, maar in het mijne dat ik daar zou in herkennen zodra hij erin slaagt het zijne enige algemeengeldendheid te geven.

Je zou van romanschrijvers of autobiografieënschrijvers netzogoed kunnen zeggen: wat heeft de lezer aan al die eenmalige gebeurtenissen? Niks, ware er niet een rare wetmatigheid die maakt dat hoe specifieker, individualistischer, unieker een gebeurtenis beschreven wordt, hoe herkenbaarder ze ook is. Einde parenthesis. ‘Als de zon onderging als iemand die op tijd sterft, een dag was genoeg.’ - Ik heb ooit voor het Belgische weekblad Humo een reportage gemaakt over stervensbegeleiding en euthanasie, waaruit hoofdzakelijk bleek dat er van geen van beide sprake was, en dat vooral de goede dood, de eu-thanasie, een achter een paravent weggemoffeld gebeuren is dat bovendien haast gekompjoeterizeerd verloopt. De dood is geen individuele daad meer - zie het sterven van grootvader Brigge in Rilke's Malte Laurids Brigge -, een hoogst enkele keer sterft een Anton van Duinkerken helder en rechtop sigaren rokend in zijn bed. Nee, de dood betekent na maanden coma dat je de stekker uit het stopkontakt trekt. Misschien daarom dat deze regel me zo aangrijpt: iemand die op tijd sterft, een dag was genoeg. Het is haast zo mooi als een gedicht dat in één keer lukt. Bovendien zit in deze ene regel de gedachte waar ‘thanatologen’ hele boeken voor nodig hebben: dat de eigenlijke dood wordt voorafgegaan door een reeks ‘deeldoden’, het verlies van een vriend, van een vriendin, van een illusie, en bij uitbreiding is elke nacht, elk inslapen een voorafbeelding van het ontslapen, een afstand doen van de voorbije dag op z'n minst.

‘Dan kwam de maan, die gaf geen licht maar troost.’

Da's intiem. De zon geeft licht, de maan niet. De zon geeft licht op een manier dat je er hem nauwelijks dank u kan voor zeggen - ook als je dat niet zegt, blijft hij dat geven, hij strààlt van zelfvertrouwen, de zon geeft licht zoals Eddy Mercks zijn vijf

Tours won. Maar de maan geeft troost. De maan geeft. De zon geeft nauwelijks, hij doet maar. De maan heeft niet eens iets van haarzelf, niet eens eigen licht, en toch geeft ze dat beetje dat ze heeft ook weer verder. Dat is misschien wel de essentie van troost, die geste van ik heb niks, maar voilà, hier is het, neem maar mee, je zal zelf wel ontdekken dat het niks is.

Als je je al zou afvragen hoe het komt dat de maan zoveel meer optreedt in gedichten dan de zon, is dit misschien wel een verklaring: de maan huldigt het principe van de indirecte belichting - dat was destijds zo'n binnenhuisarchitectuurterm om gezelligheid mee te berekenen, zoals je warmte in kalorieën berekende. Maar ook poëzie heeft essentieel te maken met indirekte belichting, het via een omweg zeggen, het zeggen door verzwijging, door suggestie. De maan en het poëtisch bedrijf zijn beide op eenzelfde principe gebaseerd.

'En wij bleven zitten, aan de lucht zagen we wel waar we waren: op een reis. Door het zitten ging de tijd voorbij en kwam de zon.' Het meest opvallende van deze regels is dat je reist door te blijven zitten. Ook alleen maar letterlijk is dat natuurlijk zo: als je na zo'n nacht niet blijft zitten, zie je de zon ook niet opkomen. Maar er staat meer: de zon komt op *dank zij* het blijven zitten. Het is het bijna aktieve geduld van dat zitten dat de zon doet opkomen, zoals geduld ook planten doet groeien.

In de eind vijftigerjaren-film, geloof ik, Orfeu Negro, komt een gitaarspeler voor die elke ochtend, dank zij zowat drie keer drie snaren, de zon doet opgaan. Het zitten in dit gedicht gebeurt met dezelfde magische intentie.

Bovendien gaat het om de kontradiktie van hoe stiller je zit, hoe meer je beweegt, je ziet wolken voorbijtrekken en je beseft pas stilzittend wat er verandert. (Als de wolken tegen 80 per uur voorbij waaien, en je rijdt met de auto tegen 80 per uur in dezelfde richting, beweegt er niets.)

Ook om iets in jezelf te laten voorbijgaan, een dag, een jeugd, een rotervaring, moet je

de tijd opbrengen om stil te zitten. Het lijkt me een regel te zijn die essentieel over meditatie gaat, over de achteroverleunende bereidheid om dingen aan je te laten gebeuren zonder per sé zèlf mee te willen gebeuren - want dan gebeurt er niks. Om dingen, een jeugd bv., aan je te laten voorbijgaan, want als je zelf wil meegaan, gebeurt er eveneens niks.

Dat alles veronderstelt een bijna wilskrachtig stilzitten, en dàn pas zie je wat er gaande is: 'de wind blies zachtjes in de halzen van de lege flessen': *niets* is er gaande, het is allemaal voorbij. De wind fluit een deuntje op het instrument van de leegte: lege flessen. Een zacht hol fluitgeluid, als van een trein die heel veraf vertrekt, de trein van je verleden, je haalt niet meer. 'Dunne rook dreef uit de resten van het vuur over het gele gras en omhoog.' De rook is dun, van het vuur blijven alleen resten, het gras is geel. 'Over het gras en omhoog' staat er, in plaats van 'over het gele gras omhoog'. Die 'en' drukt een *snelle* ruk uit: èn omhoog. En weg. We zullen maar eens opstappen.

Naar gedicht XXVII bijvoorbeeld.

> Boven het dak buigen de bomen zich
> nog krom als grootmoeders boven een bed.
>
> Als wij door de kamers lopen mompelt
> en zucht het vage gebeden en verhalen.
>
> Langs de beslagen ramen druppelen
> onze namen langzaam naar beneden.
>
> Hier woonden wij en zullen wij
> niet meer komen.

Grootmoeders die zich over een bed buigen, doen dat omdat wie er in dat bed ligt, ziek is of bemoedering behoeft. In dit geval is die iemand het huis. Dat is in staat van verval, aangevreten door mossen bijvoorbeeld: een oud, scheefgeschouderd boerderijtje.

Grootmoeders die zich *als bomen* boven een bed buigen, of bomen als grootmoeders, doen dat knoestig en houterig, krakend in al hun takken en gewrichten, vanuit een beverige goedheid: goedheid is een ouderdomsdeugd, jonge moeders zijn niet zozeer goed als wel jong en hartelijk en vrolijk. Goedheid is zowat het laatste wat overblijft. Die sfeer dus van verval ademt het hele gedicht, en wie dat verval wil behoeden, de bomen, de grootmoeders, is er zelf al niet veel beter aan toe. Eigenaardig is wel de plaats van het woordje *nog*, begin tweede regel. Moet er normaal een komma staan na 'zich' of na 'nog'? In het eerste geval slaat het op de bomen, die er *nog* steeds staan, ze hadden ook al lang gesloopt kunnen zijn, maar gelukkig is dat niet zo. In het tweede geval slaat 'nog' op krom en op de grootmoeders: ze zijn nog krom, ze zijn niet van die fitgebleven sportieve grootmoeders die er niet oud willen uitzien. Of, waarschijnlijker: ze zijn er nog, de grootouders, ze zijn niet door de verstedelijkte kleinkinderen al lang vergeten, er is nog wat van de vrede en de wijsheid uit drie-generatiegezinnen bewaard in dit gedicht. Maar er is nog een derde mogelijkheid, en dat is eigenlijk de meest voor de hand liggende: dat er geen komma *moet* staan - ze staat er inderdaad niet, dus dat zal wel zijn reden hebben. In dat geval slaat 'nog' gewoon een beetje op het hele gedicht, geeft er een sfeer aan van 'nog wel even,

maar niet lang meer', een sfeer van bijna voorbije voorlopigheid, want straks, na het gedicht, grijpt het verval gewoon verder om zich heen.

Ik merk tot mijn schrik dat ik hier volop in een haast filologische kommabespreking beland ben, maar misschien is dat nuttig om even duidelijk te maken hoe zorgvuldig Kopland alleen al de plaatsing van zijn woorden overweegt, hoe overdacht hij bijvoorbeeld oversprongen gebruikt ('Mooie bloemen, mooie dood/gesneden bloemen'-pag. 21 in Alles op de fiets) en hoe maximaal hij kleine onbetekenende woordjes als 'nog' in dit gedicht, en in een ander gedicht bv. het tegengestelde daarvan, het woordje 'weer' weet te gebruiken. Zie 'Heide met hond' uit 'Wie wat vindt heeft slecht gezocht': 'Wij liepen door de hei en zochten/hem, vergeefs natuurlijk weer.'

Zoals 'nog' suggereert dat alles welhaast voorbij is, geeft 'weer' een hopeloosheid aan zo'n regel van het is al de zoveelste keer, elke keer loopt uit op vergeefsheid, er zit een ritueel in van dagelijks opnieuw gaan zoeken en niet vinden, en alle voorgaande keren zijn mee in deze ene regel samengevat.

Goed, tweede strofe. 'Als wij door de kamers lopen mompelt/en zucht het vage gebeden en verhalen.'

Dat is, mede door het gebruik van 'het' als onderwerp, een bijna weerkundige aanduiding, het zijn kamers vol vage religie en in verhaalvorm bedwongen Unheimlichkeit, en die sfeer hangt in de kamers met dezelfde onverbiddelijkheid waarmee wellicht ook de mot zit in de kleerkast, en met dezelfde unanimiteit waarmee het regent: *het* regent, dat wil zeggen: alles regent, alles werkt eraan mee. Ook gedicht nummer XIX eindigt met een gelijkaardige strofe, ook weer met dat onbepaald onzijdig onderwerp: 'Omdat het winter is, drink ik en denk aan/alle winters, aan hoe het schreeuwt,/maar zacht van mist.' Het sneeuwt of het schreeuwt of het regent ('als je alleen nog wordt/bezocht door vreemdelingen en het in alle/kamers regent als het regent.'-pag. 25) en het zijn alle drie uitingen van een klimatologische onontkoombaarheid van verdriet als een alles aantastend regenseizoen.

Er zijn gedichten die aan babbelzucht lijden

en die bijna uitsluitend uit partikeltjes en tussenwerpsels en nou ja's en onbelangrijke wegwerp woordjes bestaan, terwijl ik hier al drie pagina's heb volgetikt over het gebruik bij Kopland van ‘nog’, ‘weer’, ‘het’, ‘als’, ‘en’. ‘Langs de beslagen ramen druppelen/onze namen langzaam naar beneden.’ Opnieuw het voorbijgaan van de dingen: we schreven onze namen op bewasemde ramen: een heel fraai beeld van kortstondigheid: het schrijven op je eigen adem. Maar die namen worden uitgewist, wat in de slotregels de onverbiddelijke bijbetekenis krijgt van dit huis is niet langer van ons.

Tegelijkertijd staan die beslagen ramen echter voor een suggestie van warmte en veiligheid, het is precies door die warmte binnen - en door de kou buiten - dat ze bewasemen, het is dus ook slechts dank zij die binnenskamerse warmte dat je je namen sowieso kàn schrijven op het raam, misschien is het een té vergaande interpretatie maar je zou kunnen zeggen dat warmte voorwaarde is om tot schrijven te komen, en kou voorwaarde om het geschrevene te laten bestaan. Alleszins gaat er van deze twee regels ook geborgenheid uit, en misschien is het iets minder vergezocht om deze geborgenheid in verband te brengen met de beslagen ramen: de beslagen ramen: de ramen zijn beslagen, dus is er een ademrijke gezinsintrovertie binnenshuis (ook de os en de ezel moesten voornamelijk ademen over de kerstkribbe: het gaat over een gelijkaardige archetypische warmte), maar tegelijkertijd is dat beslagen-zijn van de ramen uiteraard een rem om ongehinderd naar buiten te kijken, hoe meer gezapige binnenskamersheid, hoe minder uitzicht op de wereld. En het is dààrvandaan dat er in de laatste strofe opgestapt wordt: ‘hier woonden wij en zullen wij/niet meer komen.’ Een des te definitiever regel omdat het ook de laatste regel van de hele bundel is, een afscheid van het paradijs.

Even voordien had Kopland geschreven: ‘ziekte is liefde die met het vergeten niet/ doodgaat, het verlies van wat je niet kwijt/ raakt.’ (nummer VIII). Poëzie is dan wat die ziekte verhindert, het *niet* vergeten van liefde (zodat ze wèl kan doodgaan), het *niet* verliezen maar zorgvuldig bijhouden van wat je niet kwijt raakt.

Het is wat je meeneemt als je weggaat. ‘Hier woonden wij en zullen wij nooit meer komen.’ Waarheen zullen we gaan? ‘Als ik even, nogmaals, de samenvatting mag geven. Want anders komen we natuurlijk niet verder,’ staat er op de flap. Even omkijken nog, en dan vooruit. *Een lege plek om te blijven* is een onovertroffen oefening in verderkomen, een intense meditatie over progressisme.

Rutger Kopland/foto: margje Kuyper.

Rutger Kopland/foto: margje Kuyper

Rutger Kopland debuteerde in 1966 met de dichtbundel *Onder het vee* (Amsterdam, G.A. van Oorschot). Twee jaar later verscheen bij dezelfde uitgever *Het orgeltje van Yesterday*, dat in 1969 werd gevolgd met *Alles op de fiets*.

Rutger Kopland, pseudoniem van R.H. van den Hoofdakker, is psychiater en wetenschappelijk hoofdmedewerker aan de Rijksuniversiteit te Groningen. Over de medische ethiek schreef hij de controversiële essaybundel *Het bolwerk van de beterweters*. Uitgeverij Van Gennep bundelde in 1967 ‘essays over een wetenschappelijke psychiatrie’ in *Een pil voor Doornroosje*.

G.A. van Oorschot publiceerde in 1972 de gedichtenbundel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* en *Een lege plek om te blijven* (1975). Dit jaar zal een nieuwe poëziebundel van Kopland verschijnen: *Al die mooie beloften*.

De dichter zag geen kans dit interview voor de sluitingsdatum van het Bzzlletin-januarinummer te corrigeren. Op enkele punten kan dit interview afwijken van de definitieve versie, die zal worden opgenomen in de interviewbundel *Dichters*, die in de loop van 1979 bij de Bezige Bij zal verschijnen.

Van een gedicht zou je willen dat het een soort ontmoetingsplek is... kijk hier ben ik, ga je gang.
Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper in gesprek met Rutger Kopland

In uw bundel 'Alles op de fiets' staan, in het gedicht 'Pilsje in de Kempen' de volgende regels:

Pilsje, praatje, van het een komt het ander,
leven en dood, tijd en eeuwigheid, de
liefde, de definitie van kunst, van jij
ziet het zus en een ander ziet het anders,
dus. Maar je kunt niet altijd alles
relatief zien, er zijn ook de grote,
regelrechte gevoelens waar het om gaat.

Dat is een merkwaardig fragment; u zet daarin 'de grote, regelrechte gevoelens' tegenover een aantal zaken die op die omschrijving evenveel aanspraak kunnen maken, zeker in uw werk. Natuurlijk, mijn werk behandelt die thema's. Maar wat ik hier luchtig terzijde schuif is het geouwehoer over leven en dood, tijd en eeuwigheid, de liefde en de definitie van de kunst. Je kunt over die onderwerpen op zo'n manier praten - en dat gebeurt ook vaak, denk ik - dat het eigenlijk niets meer met jezelf te maken heeft. Die onderwerpen lenen zich daar uitstekend voor. Bijvoorbeeld over de kunst: wat is kunst? Daar kun je ontzettend lang over ouwehoeren.

Terwijl het vaak veel interessanter is te praten over: wat bedoel jij met wat je schrijft, wat is de ontroering die je tot schrijven aanzette en welke ontroering roept het geschrevene op? Dus het gesprek op de man af. Ik zeg daarom in dit gedicht dat het wel degelijk om die grote, regelrechte gevoelens gaat, maar dat je die vaak niet aantreft in dergelijke gesprekken. Daar zijn we te bescheiden voor, of te voorzichtig, of te bezwaard. Maar ik wil absoluut niet vrijblijvend zijn.

In uw eerste bundels werden die thema's nog wel bij hun naam genoemd, maar in de latere zijn die gevoelens meer onderhuids aanwezig. Nee, het staat er nooit meer met zulke woorden. Als je de woorden in al hun eenvoud noemt, als in het gedicht dat jullie aanhaalden, dan werken ze niet. Dan blijft het bij de mededeling dat je het erover hebt, maar je hèbt het er op dat moment niet over.

Die versobering is een proces dat je bij veel dichters tegenkomt.

Vast wel, ja. Ik zit niet zo erg goed in de ontwikkeling van dichters, het is mijn vak niet om daar langdurig mee bezig te zijn, hoewel het me natuurlijk wel interesseert. Af en toe zet ik me er wel eens toe iemand in zijn werk te volgen. Ik kan me voorstellen dat het bijna iets onvermijdelijks is, het groeiproces in je dichterlijke bezigheid, voor mij is het in ieder geval een onvermijdelijke ontwikkeling in die richting. Maar ik kan me voorstellen dat dat iets algemeens is, al weet ik niet precies wat het dan wel zou zijn.

Er komt dus een moment waarop je denkt: zo moet het niet meer.

Zo kàn je het niet meer.

Veranderen de gedichten eerst onbewust en later de gedachten erover? Of andersom?

Dat weet ik niet. Dat kan ik achteraf heel moei-

lijk van elkaar losmaken. Ik schrijf natuurlijk niet iets op voor ik erover nagedacht heb, dus ik denk dat de gedachte er eerder is dan het gedicht. Iets op papier zetten en dan kijken wat er uitkomt, dat is iets wat ik absoluut niet kan navoelen.

Maar om woorden als 'verdriet' en 'tranen' voortaan weg te laten, is dat een bewuste keuze geweest?

Een bewuste keuze... alsof je daar zo ontzettend veel stuur over hebt. Laat ik het zo zeggen: ik begon te merken dat die woorden, dat soort directheid mezelf niet meer zo amuseerde. Dus ik ben ze wel gaan wegstrepen, dat is zo. Misschien dat ik dat ook nog wel zou kunnen nagaan in de oude manuscripten.

Om een voorbeeld te noemen, in de laatste bundel staat een heel klein gedichtje, en dat ging aanvankelijk als volgt: 'Misschien is het ook wel dit / verdriet, zeg je, terwijl we kijken / naar onze kleren in het gras, / hoe ze daar liggen, / de jouwe en de mijne.' Daar staat het woord 'verdriet' in, en dat vond ik bij nader inzien toch te zwaar, en zeker te eenduidig. Daarom heb ik het weggelaten, en werd het: 'Misschien is, het ook wel dit, zeg je.'

Het gevoel dat het oproept is natuurlijk veel meer dan alleen verdriet, daarom moet dat gevoel maar onbenoemd blijven. Die kleren zoals ze daar liggen... dáár ligt een hoopje kleren en dáár ligt een hoopje kleren. Nou, daar kijk je dan naar. Maar je kunt er op verschillende manieren naar kijken. Je kunt er naar kijken zo van: daar liggen ze nou, jij daar en ik daar. Maar je kunt er ook naar kijken op de manier van: daar liggen ze nou, en wij zijn naakt. Dat impliceert een grote intimiteit. Dus het wordt een hele betekenisvolle scène voor mij, waarin het woord 'verdriet' het zaakje teveel zou sturen, en geen recht zou doen aan de situatie en de eigen gevoelens van de betrokkenen. Daar hèb je op zo'n moment helemaal geen woord voor.

'Wat ik niet zeggen kon / was voelbaar' staat in 'Het Orgeltje van Yesterday'.

Ik heb wel eens gezegd dat woorden die gevoelens aanduiden gevoelens wegdrukken. Gevoelens worden opgeroepen door de wijze waarop je de wereld beschrijft, en misschien nog wel meer door de wijze waarop je denken beschrijft... en het is dan aan de lezer om daarmee aan de gang te gaan.

Poezie maken is voor mij veel minder een spelletje dan het was

In een interview in de Haagse Post een aantal jaren geleden kondigde u aan anders te gaan schrijven, u zocht naar een 'strijdbare melancholie', maar in de poëzie die sindsdien ontstaan is is daar weinig van te merken.

Nee. Ik ben vaak van plan om het heel anders te gaan doen. Maar het lukt mij nooit. Dat wil zeggen: niet op dat bevel, niet op dat goede voornemen. Er heeft sinds dat interview dan ook inderdaad geen ommezwaai plaatsgevonden. En nu denk ik dat dat ook niet kan, dat dat een illusie is. Zo'n voornemen bewijst hoe moeilijk het is je aan je eigen manier van doen te onttrekken, aan je eigen adem zou je kunnen zeggen. Ik heb in dat interview onder woorden gebracht wat me begon te ergeren, maar het is dan kennelijk toch zo vastgelegd dat je je daar slechts met de grootste moeite aan kunt ontworstelen. Ik kan me dan ook voorstellen dat mensen zeggen: ik doe het niet meer, ik houd ermee op. Of ik stop voor een paar jaar. Er zijn

verschillende mensen die er zo mee kappen. Die komen dan later weer tot iets en hopen dat dat anders is. Maar je kunt je niet aan je eigen haren uit het moeras trekken. Je kunt die ontwikkeling niet dwingen, er moet een hele tijd overheengaan voor je de weerslag van werkelijke veranderingen op papier terugvindt.

Lijsterbessen

De dichtkunst beoefenen is
met de grootst mogelijke zorgvuldigheid
constateren dat bijvoorbeeld
in de vroege morgen
de lijsterbessen duizenden tranen dragen
als een tekening uit de kindertijd
zo rood en zo veel.

Die definitie, die u in 'Onder het vee' geeft, wijkt toch sterk af van wat u in 'Over het schrijven van een gedicht' schrijft: 'Poëzie maken is door deuren gaan, te weten wat ik dan te zien krijg, nieuwe deuren misschien, o.k., maar ik zal het niet opgeven'.

Ja, het is minder observerend geworden, dat is wel waar. Het is meer een poging door te dringen in de betekenissen die het voor jezelf heeft. Vroeger had ik al gauw het idee van: als je alles maar goed beschrijft en heel precies bent, en je laat dat aan de buitenwereld zien, dan draagt het wel iets over. Tegenwoordig ben ik geneigd te denken: nou, stop er ook maar wat van jezelf in.

Maar ik blijf het moeilijk vinden, want eigenlijk vind ik ook nog steeds dat iets op jouw eigen manier beschrijven toch een heel persoonlijke daad is die boven het pure 'beschrijven' uitstijgt. Maar misschien is mijn engagement gedurende al die tijd toch wel verhoogd. Poëzie maken is voor mij ook veel minder een spelletje dan het was. Niet dat ik het niet ernstig meende, maar het was toch vaak ironisch en gedistantieerd, ik was er niet zo duidelijk persoonlijk bij betrokken. Ik ben langzamerhand tot de ontdekking gekomen - dat moet ik mezelf toegeven - dat het voor mij toch wel heel belangrijk is, dat schrijven.

Ik heb steeds meer de neiging om te zeggen:

dat ben ik. En ja... ik weet niet hoe ik dat moet zeggen... het is iets als zoeken naar een opening in jezelf. Als je begint aan een gedicht kun je vaak zo potdicht zitten, is mijn ervaring. En dat terwijl je weet dat er van alles leeft en dat je ervaringen hebt opgedaan die zich uitstekend lenen voor het maken van een gedicht. Maar als je dat dan daadwerkelijk wilt gaan maken overvalt je soms een grote machteloosheid, en denk je van: ik kan het helemaal niet meer... waar zit het nu precies... waar blijven die invallen nu? Dat is een heel vervelend stadium.

Ik geloof eigenlijk - maar misschien is dat wel een idealisering van me - dat het vroeger gemakkelijker ging. Omdat ik eerder tevreden was, veel meer dingen liet staan die ik nu zou wegstrepen. Ik ben er nu veel meer op uit om alles heel precies te laten aansluiten bij mijn eigen bedoelingen, en dat zie je er misschien ook wel in terug.

In 'Over het maken van een gedicht' staan ook de volgende regels: 'Misschien is dichten woorden vinden voor wat er niet was, voordat die woorden er waren'.

Er was laatst een wiskundige die me over dat stuk schreef; hij zei in zijn brief iets van: 'Het gekke is dat sommige formuleringen het gevoel oproepen van diepte'. Dat is goed gezegd, eigenlijk is er geen andere manier om dat uit te drukken... Misschien zou je ook kunnen zeggen: sommige formuleringen roepen vragen op die een aantal andere vragen overbodig maken. Het gevoel van: ja, nú raak ik aan vragen die de júíste vragen zijn. Alsof zo'n formulering een samenvatting geeft van heel veel dingen die je absoluut niet allemaal zou kunnen opnoemen, maar die je toch het gevoel geven van: nu heb je iets gezegd dat werkelijk de moeite waard is. Bijna abstract als een wiskundige formule; god, dat ik dat niet eerder gezien heb, ja natuurlijk, zo simpel is het! Zo moet het inderdaad, zo staat het er. Dat is een gevoel van essentie waar ik geen andere benamingen voor heb en dat ik ook niet kan omschrijven. Het geeft je het gevoel dat je weer een tijdje voortkan. Er zal wel weer een moment komen waarop ik weer wat anders moet gaan zeggen, maar op dit moment heb ik een heel duidelijke plaatsbepaling neergezet, en die plaatsbepaling is ook van een soort... ja... openbarend karakter. Wàt het dan wel precies openbaart mag Joost weten, maar het geeft zeker een bevrijdend gevoel.

Om een voorbeeld te geven: het laatste gedicht dat ik geschreven heb gaat over een huis, en de laatste regels luiden:

> De gordijnen achter de ramen bewegen, maar
> het zijn de gordijnen zelf die leven,
>
> het is een huis.

Zo'n formulering heeft voor mij dat wat ik zojuist probeerde uit te leggen. Ik heb het niet over een leeg huis, ik heb het niet over een dood huis, ik heb het niet over...

Geborgenheid?

Over geborgenheid? Misschien... maar daar heb ik dan voor mijn gevoel de meest essentiële formulering voor gevonden.

Een lange wandeling

Wandelend met B en R mijn kinderen
Wordt het weer winter, word ik langzaam
weer ingesponnen in altijd dezelfde
nevelige bosranden, modderige wegen,
het kille schreeuwen van fazanten,
de grond dreunt onder een drietal
fjorden-paarden, melancholie van
licht bevroren boerenkool alom.

Alles verandert maar keert onveranderd
terug. Neem de heiligen van deze maanden.
Een kind weet dat Sint Maarten met een
halve mantel vertrekt, hij komt met een
nieuwe terug. Sint Nicolaas is altijd
onder ons, al zien wij dat meestal niet.
Maria loopt met een nieuwe Jezus toch
weer in haar laatste dagen. Onze wereld
blijkt gesloten.
Zo komen wij dan ook bij altijd dezelfde
bomen, waarin mijn dochters altijd dezelfde
takken beklimmen en zwaaiend in de toppen
zingen: zie ginds komt de stoomboot, kijk
eens hoe hoog wij zijn. En inderdaad zij
zijn buiten bereik, als zij vielen,
ik zou hen moeten laten vallen.

Wandelend door de schemer terug naar huis
bespreken wij de maan en opa's dood.
Ze hebben een heel klein beetje te doen
met mij, omdat opa mijn vader was. (Hij
was het die destijds in gordijnen gehuld,
een baard van geplozen touw tot op de
knieën, een wiegelende mijter op het hoofd
voor mij door het maanlicht sloop)

Wandelend in het duister voel ik
hun koude handen, moet ik
hun dorre bloemen dragen,
hun neuzen snuiten,
hun knopen sluiten,
hun vader zijn.

Dit klinkt tamelijk machteloos, vooral de zin 'Alles verandert maar keert onveranderd / terug'. Die filosofie komt op vele plekken in uw werk terug. 'Alles keert terug naar het begin', 'het wordt weer stil als toen er niemand

was', en zo zijn er nog wel meer.
Mmmmm.

Dat is toch een uitgangspunt om nogal weemoedig bij te worden.
Eh... ja...

Maar het aardigste is als we dan in 'Alles op de fiets' lezen: 'Het is zo ingewikkeld en zo vaak veranderd / dat het eenvoudiger is te stellen dat alles / bij het oude bleef.'
Ja, dat is grappig... aan dat citaat zat ik ook steeds te denken terwijl jullie die andere opnoemden. Tijdsbegrip... daar willen jullie het nu over gaan hebben?

Zo pas ik dus in de dingen, zo pas ik in de loop der generaties, zo pas ik in de cirkelgang

Ja, 'alles keert terug naar het begin', dat als uitgangspunt.
De grote weemoed... Goed, ik wil best over dit soort zaken praten hoor, maar als dichter heb je toch vaak het gevoel dat er niet veel meer over te zeggen valt dan er al staat; op een andere manier is het eigenlijk niet te zeggen.

Maar dat idee van 'eigenlijk verandert er niets' is natuurlijk wel een heel belangrijk punt. Het lijkt erop dat het een weemoedig en machteloos, een verdrietig standpunt is, maar dat is het voor mij niet helemaal. Het geeft me toch ook het gevoel van: wie ben ik nu? In welke rol heb ik eigenlijk geleefd zonder dat ik het wist? Eigenlijk de rol van zelf nog kind zijn omdat je nog een vader hebt, en dan dringt het opeens tot je door dat je ook nog wat anders bent. Je bent zelf ook een vader. Zo gaat dat dus met mensen, en zo gaat dat dus ook met mij. En die constatering dat het zo met je gaat zonder dat je dat zelf gewild hebt, zonder dat je dat zelf helemaal in de hand hebt - dat opgenomen zijn in een stroom -, dat wil niet zeggen dat je daarom machteloos bent. Integendeel, het zien daarvan, het ervaren daarvan geeft mij helemaal geen machteloos gevoel. Dat geeft mij juist een gevoel van: nou, ik weet in ieder geval waar ik ben.

Jezelf afsluiten van de realiteit, niet willen zien dat je opgenomen bent in die stroom, dat geeft misschien een schijn van vrijheid, maar het maakt je juist veel minder vrij. Daarom is het voor mij heel bevrijdend om zoiets te schrijven.

En een zin als 'als ze vallen, ik moet ze laten vallen', dat is, weinig opbeurend.
Het is voor mij weliswaar weemoedig, maar absoluut niet uitsluitend verdrietigmakend of moedeloos of machteloos, absoluut niet.

Wat je ook doet, waar je ook gaat, helpen doet het niet.
Mijn nieuwe bundel heet *Al die mooie beloften*, en dat is niet voor niets... Er doen zich altijd ontzettend veel mogelijkheden aan je voor, maar uiteindelijk blijk je toch altijd weer gewoon je eigen paadje te bewandelen. En teruggaan om een ander paadje te kiezen is er niet bij. Ik wil niet zeggen dat het leven zonder keuzes verloopt, integendeel, maar ik ben wel onder de indruk geraakt van de enorme vastgelegdheid

van je gedrag, en - zoals ik aan het begin van het gesprek al zei - de onmogelijkheid jezelf aan je eigen haren uit het moeras te slepen. Ik heb niet zo'n hoge pet op van de menselijke vrijheid.

Het is vreselijk moeilijk om te veranderen, een stukje inzicht te verwerven in wat je aan het doen bent en dan andere keuzen te maken. De momenten waarop dat lukt zijn zeer spaarzaam. Als je merkt hoezeer en hoeveel en hoe vaak mensen doen wat ze eigenlijk niet willen, hoeveel er gebeurt zonder dat ze daar stuur op hebben, dan ben ik daar zeer van onder de indruk. Wat dat betreft ben ik van huis uit niet zo'n optimistisch persoon die zegt dat mensen kunnen veranderen. Creativiteit en vrijheid, daar ben ik niet zo van overtuigd.

Heeft het gedicht 'Een lange wandeling' ook daadwerkelijk nieuwe deuren voor u geopend, zoals u stelde in 'Over het maken van een gedicht'?

Ja, misschien wel, ik weet niet meer zo precies wat het indertijd bij me opriep. Misschien toch wel de ontdekking van mijn eigen vaderschap, wat ik net al zei. Dat gaf me het gevoel van: kijk, ik had een grootvader en een vader, en dat ben ik nu zelf ook. Zo pas ik dus in de dingen, zo pas ik in de loop van de generaties, zo pas ik in de cirkelgang. En dat is wel een ontdekking; het kan heel verrassend zijn om te merken dat iets terugkeert.

Uw eerste bundel opent met een aantal gedichten waarin u aan de hand van uw kinderen terugkeert naar uw eigen jeugd. Was dat de bewustwording van waaruit u poëzie bent gaan schrijven?

Op dat moment wel, ja. Ik had al eerder gedichten geschreven, maar was daar een hele tijd mee gestopt, omdat ik toen dacht: gedichten schrijven, dat is iets voor de jeugd hè... nou ja... Het had te maken met de enorme verantwoordelijkheid die je opeens krijgt als je arts wordt. De ene dag ben je dat nog niet, en de volgende dag ben je dat wel, en dan komt men naar je vragen... Dat is een hele overgang. Ik heb me er toen toe laten verleiden te denken dat ik volwassen moest zijn, en dat dat iets heel anders was dan kind zijn... nou ja... toen ben ik opgehouden met het schrijven van gedichten. Later ben ik op aanraden van Aad Nuis, die hier in de buurt woonde, weer begonnen, en mijn aanknopingspunt bleek de kinderen te zijn. Dat was een hele krachtige impuls.

En is de poëzie die u toen schreef direct geaccepteerd en gepubliceerd?

Ja, *Lijsterbessen* heb ik toen als eerste geschre-

ven en het tweede gedicht van mijn eerste bundel als tweede, en het derde als derde; ik publiceer mijn gedichten meestal in volgorde van ontstaan.

Was die poëzie vergelijkbaar met wat u eerder geschreven had?
Helemaal niet. Er staat één gedichtje in die eerste bundel dat ik daarvoor geschreven had, ooit, in mijn studententijd. Dat is *Café Billard*, en dat lijkt al op mijn latere werk, met dat melancholische, alleen op een hele anecdotische manier. Ik had het ook echt meegemaakt, het is precies zo gebeurd.

De ontwikkeling binnen uw werk loopt duidelijk van het anecdotische naar het persoonlijke. Maar het agressieve waar u het in het Haagse Post-interview over had is, met uitzondering misschien van 'Haat gaat gekleed als vreedzame mensen', opgedragen aan Boekovski, nog niet echt uit de verf gekomen.
Ja, die gedichten over Boekovski zijn in ieder geval wel agressief, dat is zo. Maar het valt mij niet mee mijn agressieve registers aan te spreken. Ik hoop dat ik het op de duur wel zal kunnen, ik zou graag gedichten maken die duidelijk meer elementen uit de buitenwereld zouden invoeren, meer engagement. Ik kan iemand als Brecht ontzettend benijden om zijn vermogen tegelijkertijd aanvaller en lyricus te zijn. En Breytenbach, ook hij kan ontzettend uithalen in gedichten die toch lyrisch blijven en doordrenkt van passie. Ik vind dat echt heel goed, prachtig vind ik dat. Nou, en dat kan ik helemaal niet!

Maar de mogelijkheid daartoe wordt toch voor een groot deel bepaald door de politieke situatie binnen een land? De Vietnam-gedichten van Nederlandse dichters zijn in het algemeen te vals om een blik op te werpen.
Dat is ook zo, dat is pijnlijk om te zien, afschuwelijk! Daar heb ik het ook wel eens met Breyten over gehad, over het engagement in de kunst, en ook hij moest over z'n nek van mensen die opeens over dat soort wereldhervormende zaken begonnen te dichten. Je vindt bij hem dan ook nooit directe verwijzingen naar een politieke situatie, maar hij geeft natuurlijk wel bij uitstek gestalte aan iemand die meeleeft en het politieke onrecht ook aan den lijve ervaart.
Ik leef natuurlijk ook wel mee, maar binnen een andere situatie. En het kost me de grootste moeite om iets van het protest dat ik voel tegen het medische establishment of tegen bepaalde vormen van psychiatrie in poëzie om te zetten. Ook politieke kwesties waar ik me werkelijk druk om maak kan ik in die vorm niet voelbaar maken. Ik denk toch dat ik in een te beschermende positie leef. Toch te prettig hè.
Zullen we 'Gedicht over de Drentse A' eens helemaal doornemen?
Dat is goed, al weet ik niet of het gedicht voor mij zelf zo doorzichtig is, het is heel moeilijk uit te leggen. Maar ik vind het zelf een geslaagd gedicht, dus o.k.

Gedicht over de Drentse A

Wat we mooi vinden, zonder cynisme, dat
is de liefde en het café achteraf. Daar
zitten we met ons lachend gezicht, we mogen
elkaar, maar we mogen alleen geloven wat
waar is, we lachen met onze tanden, onze
handen liggen op tafel te wachten tot wij

ze weer meenemen. Oh, we gaan beslist nog
een keer naar de Drentse A.

Als we de moed maar hadden om
er over te praten, we hadden het toch
gezien wat de paarden deden, hoe
afwezig de ene zijn hoofd over de nek
van de ander legde, ze elkaar zachtjes
beten, liepen alsof ze elkaar al jaren
volgden zonder te zien, ze gebogen
stonden over de A, tot hun knieën
in het moeras.

Het is geen nieuw gevoel geweest vandaag,
het was niet alleen voor elkaar bedoeld,
het is oud en blijvend en het ging niet
weg toen wij weggingen. Ik kan je hand
niet aanraken, je hoeft niet te blijven
zegt je hand, ik zit te kijken tegen
iemand die hier niet is, in dit café
tenminste niet.

Als we eerst de laatste strofe bekijken, de eerste vier regels daarvan, die zul je nooit zo bij een andere dichter lezen.

Nee.

Hoe komt dat nu? Wat is daar nu typisch Koplands aan?

Dat weet ik ook niet precies, wat daar nu voor typisch Koplands aan is, maar ik ben het wel met jullie eens dat het dat is. Ja... je kunt er inhoudelijk over praten en formeel. Het heeft natuurlijk ook veel te maken met de melodie, met het ritme, met de klank, met de vorm van het enjambement. Ook het herhalende element erin van 'weg' en 'weggingen', dat zijn - en dat heb ik ook van anderen begrepen die het bekeken hebben - duidelijke stijlmiddelen waar ik me van bedien.

Inhoudelijk wordt er gesteld dat er gevoelens bestaan die onafhankelijk zijn, waar je in en uit kunt stappen, waar je op een gegeven moment deel van uit gaat maken. Het is een oud gevoel, het blijft achter als de personen in het gedicht

weggaan. Een gevoel als een huis waar je in en uit kunt gaan...

Ja... zo had ik het zelf nooit bekeken hoor. Ik zit zelf ook erg na te denken over wat ik daar nu precies mee bedoeld heb. Kennelijk bedoel ik dat het gevoel wèl nieuw geweest was als we het alleen voor elkaar bedoeld hadden; als we helemaal in elkaar opgegaan zouden zijn. Maar het is oud geweest, en blijvend. Dat oude gevoel is door de ontmoeting blijkbaar niet doorbroken.

Regels 4 en 5 zijn nogal typerend: 'we mogen alleen geloven wat / waar is'. Het is in ieder geval niet waar dat hun gevoelens voor elkaar zijn, al doen ze wel alsof.

Maar ze willen graag dat het waar is, maar weten dat het niet zo is. Want als ze weggaan nemen ze die handen weer mee. Het is alsof die hand niet van jezelf is, als of je hem alleen even uitleent, dat is het gebaar dat je maakt. Maar je geeft er niets van weg, aan het eind neem je hem weer mee.

Die handen staan hier voor de gevoelens.

Ja, ja natuurlijk. Tja, ik moet zeggen dat ik het niet zo erg goed begrijp. Er staat 'toen wij weggingen'... Dus ze lopen alletwee het café uit, dat is wat ik me erbij voorstel. Je zou dus kunzeggen: de gelegenheid wàs er nog... inderdaad, wat jullie net zeiden, daar begin ik wel wat voor te voelen... de gelegenheid was er nog. Maar je loopt er uit weg, en dat gevoel neem je dan niet mee... Nee, dat is ook niet aardig. Zo is het ook niet.

Is dat nu een kwestie van vergeten zijn, of dacht u toen u dit opschreef: het staat er goed, ik weet alleen niet waarom?

Dat laatste kon het best eens zijn, dat ik dacht: nou, het staat er goed, het zal wel kloppen ook.

Met de hoop er ooit achter te komen?

Met de hoop het ooit nog eens beter te kunnen zeggen.

Als we het nu echt zouden gaan close-readen komen we er waarschijnlijk niet uit, terwijl je als je het gedicht gewoon leest uitstekend weet waar het over gaat.

Precies, daar hebben meer mensen over geklaagd, dat het zo moeilijk te close-readen is. Er heeft eens iemand iets geschreven als: 'Hoe moet je dan nu in godsnaam aanpakken, die Kopland, dat kan toch helemaal niet, zoiets!' Waarschijnlijk omdat je het op de soort fragmenten die we nu net bij de kop hebben niet rond kunt krijgen.

Het gevaar is natuurlijk dat de lezer denkt van: nou ja, het klinkt wel mooi, het lijkt wel aardig, dat zit wel goed zo. Dat ze alleen met een vaag gevoel blijven zitten omdat het zo moeilijk is om exact vast te nagelen waar de verbindingen zitten. Ik zeg dus absoluut niet dat dat een kracht is. Misschien wel, het spreekt mij wel aan, maar helemaal helder is de interpretatie toch nog steeds niet.

Vaak zit je potdicht en dan opeens schrijft je iets wat een doorbraak betekent, dat heb ik vaak

De eerste regels: 'Wat we mooi vinden, zonder cynisme, dat / is de liefde en het café achteraf.'

Ja god, zo gebeurt dat nu eenmaal. Je gaat eens een eindje wandelen, en daar vindt dan de liefde plaats enzo... in alle mogelijke vormen... en dan achteraf nog een pilsje. Ja... dat vònden wij prachtig.

Maar als je leest: 'zonder cynisme', ben je snel geneigd te denken: als er iets cynisch is is dit het wel.

Ja, dat is ook zo. Maar wat ik er ook mee bedoel te zeggen, 'zonder cynisme' is: wat zou het prachtig zijn, wat zou het mooi zijn als we gezegd hadden dat het mooi was. In dat 'zonder cynisme' wordt toch ook het prachtige verlangen uitgedrukt dat het nu godverdomme ook eens een keer zo wàs? Dat is mijn idee erover, en dat was het ook toen ik het schreef: Wat is het idyllisch hè? En daar spot je dan mee, want terwijl je met die idylle zit is die tegelijkertijd niets waard, hoe graag je ook zou willen dat het wel zo was. Je zou willen dat het nieuw, en intens, en oprecht, en authentiek, en alles was. En dat is dan niet zo.

En 'Oh, we gaan beslist nog / een keer naar de Drentse A'.

Oh ja, daar gaan we zeker nog eens heen, dat komt allemaal wel goed, ja. Dan zegje: zien we elkaar nog eens? Ja hoor. En je weet dat het niet meer gebeurt. Zullen we een afspraak maken? Nou, ik heb mijn agenda niet bij me, ik bel je wel op.

Klaar. Het komt er niet meer van.

'Als we de moed maar hadden om / er over te praten'.

Hadden we de moed maar, daarmee wil ik zeggen: het klopt niet wat we doen, hadden we de moed maar om te zeggen: we hebben elkaar niets te vertellen. Dat zou paradoxaal genoeg de basis zijn waarop je elkaar weer kon ontmoeten. Maar het wordt een ontmoeting, en geen nieuw gevoel.

De laatste zin van de tweede strofe hadden we niet verwacht.

Nee? Hoezo?

'tot hun knieën / in het moeras', alsof het bij de paarden ook allemaal niet zo geslaagd mag heten. Of lezen we dat nu verkeerd?

Ja. Want dat was niet mijn bedoeling. Het ging mij om de solidariteit van die paarden. Zij leven vaak onder barre omstandigheden, maar dan zie

je toch steeds weer dat zij kameraden zijn. Dat was mijn bedoeling.

We kregen de indruk dat de paarden in uw werk vaak symbool zijn voor eenzaamheid.

Ik geloof niet dat dat zo is, al denk ik wel dat ik weet waarom jùllie dat denken. Kijk, ik vind eenzaamheid helemaal niet zo negatief, integendeel, ik vind eenzaamheid een groot goed! Eenzaamheid heeft voor mij namelijk ontzettend sterk te maken met het feit dat er van je gehouden wordt, dat er om je gegeven wordt, dat je om andere mensen geeft, dat je van andere mensen houdt. Dat zijn twee dingen die voor mij bijna identiek zijn.

En als ik het over paarden heb, heb ik het geloof ik over dieren die voor zichzelf genoeg zijn. De nieuwe bundel bestaat uit twee delen, waarvan er een ‘Omdat wij van onszelf geen huis zijn’ heet. En een paard, dat vind ik nu echt een dier dat van zichzelf een huis is. Paarden kunnen eenzaam zijn omdat er van ze gehouden wordt. Nee, ik vind eenzaamheid beslist geen negatief begrip.

Maar u heeft het er in uw werk wel vaak over terwijl het voor u in feite geen onprettige situatie is. We dachten dat mensen geneigd waren zich bezig te houden met zaken die ze wat minder prettig vinden.

Ja... dat zou je wel zeggen hè. Maar het is voor mij wel een heel essentieel begrip, eenzaamheid. Ik kan mij momenten in mijn leven herinneren waarop ik me ontzettend eenzaam voelde. En dat was een heel goed gevoel, een gevoel van: ik ben anders dan alle anderen, ik zit niet vast. Als ik wil kan ik in contact treden met anderen, maar ik kan dat ook niet doen. Wat dat betreft ben ik vrij. Alles is van mezelf. En daar kan ik iets van weggeven, ik kan er iets mee doen maar ik kan het ook niet doen. Dat zijn momenten waarop ik de eenzaamheid als een groot goed ervaar.

Maar de basis voor dat prettige gevoel van eenzaamheid, is natuurlijk wel het besef dat er om je gegeven wordt en dat jezelf om andere mensen geeft. Die basis heb je wel nodig. Het heeft voor mij denk ik de functie van een eigen identiteit.

En het schrijven van poëzie, helpt dat u bij het formuleren van dit soort gedachten?

Ja, misschien kun je zelfs zeggen: als ik dat eens onder woorden kan brengen, dan verover ik iets van dat standpunt, van dat gevoel... Kijk, Remco Campert heeft eens geschreven: ‘Poëzie is een daad van bevestiging’, en daar kan ik wel in meegaan, met zo'n statement.

We hebben moeilijkheden met het close-readen, maar u heeft natuurlijk één gedicht geschreven waarbij die moeilijkheden niet optreden, dat is het gedicht waarvan u het ontstaan op de voet volgt in uw artikel ‘Over het maken van een gedicht’. Is dat nu een afwijkend gedicht geworden omdat u tijdens het schrijven over uw eigen schouder meelas?

Dat heb ik me ook wel eens afgevraagd: zou dat allemaal wel zo gegaan zijn als ik er niet op die manier mee bezig was geweest? Dat weet je natuurlijk nooit. Nu ik het achteraf heb overgelezen tijdens het samenstellen van *Al die mooie beloften* vind ik toch wel dat het helemaal bij mezelf past; ik heb me niet in rare kronkels gewrongen, het heeft dezelfde toon en dezelfde sfeer als mijn andere gedichten.

Het aardige is dat het gedicht heel moeizaam tot stand komt, en dat dat heel eerlijk verslagen wordt, maar halverwege tref je dan de passage: 'Dat kwam er ineens uit bij het overschrijven'. Daar zijn dus krachten in het spel die niet in het stuk kunnen worden verklaard.

Ja, dat is ook zo, ineens stond het er. Ik schreef het op, en dacht: verrek, dat staat er bijna zonder reflectie, misschien wel helemaal zonder reflectie. Wat ik al zei, vaak zit je potdicht, en dan opeens schrijf je iets op wat een doorbraak betekent, dat heb ik vaak.

Daar tegenover staat dat u het schrijven óver poëzie als een soort opladingsproces ziet. Doet u dat wel meer, in proza om een gedicht heenschrijven?

Een enkele keer wel, ja, ik probeer het wel eens in andere woorden neer te schrijven, dat gebeurt wel.

Over dit gedicht heeft u zo'n twee maanden gedaan. Werkt u tijdens zo'n periode ook aan andere gedichten?

Nee.

Er moeten dus ook gedichten zijn die veel sneller ontstaan.

Zeker wel. Dit ging ontzettend langzaam, maar ook weer niet ongewoon langzaam.

Maar het feit dat u er een dagboek over bijhield heeft daar geen invloed op gehad?

Nee, dat geloof ik niet. Waarom?

Hier schrijft u: 'Ik voel me toch wel gehinderd door het procédé, voortdurend word ik op mijn vingers gekeken. Maar is het anders zo anders?'

Daar heb je het al, het staat al in die laatste zin. Dat gevoel heb ik ook zonder dagboek vaak. Voor ik los ben van gedachten, stiekeme gedachten en gedachten die nog niet helder geformuleerd zijn, denk ik al: wat zou een ander ervan vinden als ik dit zo opschreef. Terwijl het in feite een hele kalme registratie is van: zo ben ik. Het is een hele moeizame weg, vind ik, naar die eerlijkheid van: het kan me niet schelen... Het kan me wèl schelen wat een ander vindt, maar dat moet dan maar. Dan moet de ander het maar niet goed vinden.

In 'Over het schrijven van een gedicht' besteedt u geen enkele aandacht aan de vorm.

Nee, dat mist eraan, dat vind ik ook wel. Maar dat komt omdat ik mij in eerste instantie bezig houd met: waar heb ik het nu eigenlijk precies over? En die vorm? Ach, ik weet het niet, die heeft mijn eerste belangstelling niet, hoezeer ik er ook van overtuigd ben dat de vorm... ja, je kunt zelfs zeggen dat de poëzie uiteindelijk niets anders is dan een *vorm* van iets zeggen. En toch denk ik altijd: waar heb ik het over? Wat is nu het essentiële vanwaar ik mee bezig ben? En waar zijn de formules die daarvan iets onder woorden brengen? En dat krijgt vanzelf dan wel een vorm, zonder dat ik daar aan hoef te knutselen. De vorm is een soort van mal of cliché waar je kennelijk ongemerkt in werkt.

Van een gedicht zou je willen dat het een soort ontmoetingsplek is... kijk hier ben ik, ga je gang

U schrijft de laatste tijd toch voornamelijk in nette blokjes.

Dat is waar, hoewel ik daar de laatste tijd ook niet zo vreselijk meer aan gebakken ben. Er is een tijd geweest waarin ik dacht, tja, het moet er toch netjes uitzien... maar op het ogenblik vind ik het wel weer aantrekkelijk om er iets anders mee te doen.

Ik denk dat ik weinig bewust ben van de vorm en de mogelijkheden tot experimenteren die de vorm biedt. Dat soort dingen vind ik niet zo sterk van mezelf. Laatst was er nog een dichtersavond hier in de buurt, met Leo Vroman, Bernlef, Judith Herzberg, Bert Schierbeek, Fritzi Harmsen van Beek... en daar zaten we dan voor te lezen. En dan denk ik van: god, wat kun je het ook op een andere manier doen! En wat laat ik toch eigenlijk een hoop mogelijkheden liggen.

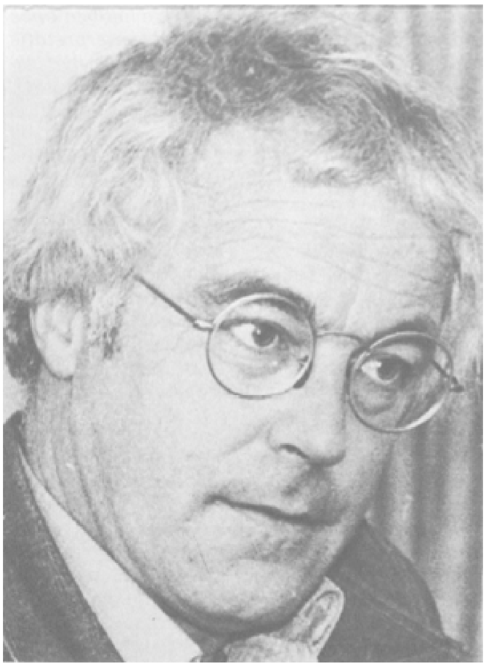
> Ga nu maar liggen liefste in de tuin,
> de lege plekken in het hoge gras, ik heb
> altijd gewild dat ik dat was, een lege
> plek voor iemand, om te blijven.

'Een lege plek om te blijven', de titel van uw laatste bundel, slaat die op uw poëzie? Is daarin de functie omschreven die de poëzie kan hebben?

Het heeft te maken met het feit dat de opmerking 'Hier ben ik' niet inhoudt dat je iemand anders in de weg staat. Maar je maakt wel duidelijk waar de ander wezen moet: het is mijn plaats, maar je bent er welkom. Het is een beetje theologisch gezegd, een beetje Guillaume van der Graft-achtig, maar van een gedicht zou je toch eigenlijk wel willen dat het een soort ontmoetingsplek was... kijk, hier ben ik, ga je gang. Dat lijkt wat passief, maar dat is niet helemaal de bedoeling... Het is meer: dit is de ruimte die ik voor je heb, neem hem, ik zal je daarna niet claimen.

Bij elkaar zijn, of bij elkaar horen heeft niets te maken met elkaar bezitten, met een meesterknecht relatie of iets dergelijks... Iemand die ontzettend afhankelijk is van een ander kan niet leven, die claimt het leven van die ander

net zo... hij stelt zich ontzettend afhankelijk op, maar in wezen is het zo dat hij alles pakt en naar zich toe trekt. Wat ik met dit gedicht duidelijk wil maken is dat ‘er voor iemand zijn’ daar niets mee te maken heeft.



Rutger Kopland / foto: Margje Kuyper.

In het gedicht is het nu wel duidelijk, ‘een lege plek om te blijven’, maar waarom heet de hele bundel zo?

Wat wil je daarmee zeggen? En waarom doe je het op deze manier? Op deze manier - de paradoxale manier - zeg ik dat als iemand op een plek is en blijft, die plek niet meer leeg is. Dus er bestaat geen lege plek om te blijven. Dat kan niet. Toch wil ik dit zo zeggen, omdat ik duidelijk wil maken dat ik die lege plek wel wil zijn. Dat ik iemand de gelegenheid wil geven om te zijn zonder dat de ander er iets bij hoeft in te leveren. Dat heeft te maken met het protest tegen de manier waarop relaties in het algemeen worden beleefd: als bezitterig, als vastzitten, als machtsstrijd, als afhankelijk zijn van, als onvrijheid. Er is ook een andere levensvorm, er is een manier van bij elkaar horen waarbij je elkaar volkomen intact laat. Dat is moeilijk te verwezenlijken, maar het staat me toch voor ogen, het is het ideaal waarnaar ik streef.

En diezelfde lege plek zou de poëzie voor de lezer kunnen zijn?

Dat probeer ik te maken, ja. Maar ik aarzel het te zeggen, omdat het zo zendelingachtig klinkt. *Gedicht VIII uit ‘Een lege plek om te blijven’ behandelt het probleem van de tijd, en het stilstaan daarvan.*

Jazeker, dat is waar. Er zitten alle mogelijke elementen in die op het stilstaan van de tijd betrekking hebben. Moeten we daar nader op ingaan?

Dat zouden we graag willen ja.

Wij hadden de deuren en de ramen gesloten,
we wilden niet worden beroofd en geknecht
door uitvreters en klokkemakers. Onze geheimen

waren ons Huis en de Stilstaande Tijd.

(M., je huisde in mijn hart als een eenzame
aap in haar kooi. Als ik goed keek zag je
gezicht eruit, eruit als een vergeten appel
die je gerimpeld terugvindt in de winter.

Ziekte is liefde die met het vergeten niet
doodgaat, het verlies van wat je niet kwijt
raakt, de oude kleur van de plek op de muur
waar vroeger de foto hing, dat is ziekte.

Maar liefde, M., dat was ik. Zoals ik lag te
wachten, al bijna ingeslapen boven de Reis
naar het einde van de nacht. Ik wachtte op
jou, maar je kwam niet, je kwam niet.)

Wij hadden toen in ons Huis een ruimte, een tijd
die niet voorbij gingen, ze waren van ons en
we droomden dat we niet meer zouden ontwaken
maar dat we genazen zonder te weten waarvan.

Wat zijn jullie problemen dan?

Bijvoorbeeld de opbouw, de eerste en de laatste strofe die met elkaar te maken hebben, en de passage tussen haakjes... Je vraagt je af of er oorspronkelijk twee gedichten waren die naderhand zijn samengevoegd tot één.

Dat weet ik echt niet meer, geen idee. Maar àls het zo geweest is, dan heb ik het gevoel dat ze ieder voor zich niet erg bevredigend waren. Als aparte gedichten hadden ze het voor mij niet gehaald.

Maar wat is nu precies het verband tussen de eerste en de laatste strofe en het tussen haakjes geplaatste?

Tussen haakjes staat alles wat de geheimen van het Huis en de Stilstaande Tijd moet onderstrepen. Zonder dat wat tussen haakjes staat - en dat in je leven ook altijd letterlijk tussen haakjes staat - kun je niet beleven wat er in de rest

van het gedicht wordt gesuggereerd. Ik moet zeggen dat ik het zelf ook een knap duister gedicht vind, waarvan ik indertijd dacht: ja, zo is het goed, ik geloof hier wel in, zonder dat ik dat nu duidelijk kan maken. Ik heb me daar eerlijk gezegd ook nooit zo om bekommerd. Maar dat wil ik nu best doen.

Een lege plek worden om te blijven

Heeft de ziekte te maken met de tijd die voorbij gaat?

Nee, de ziekte is, dat staat hier, ‘liefde die met het vergeten niet / doodgaat, het verlies van wat je niet kwijt / raakt, de oude kleur van de plek op de muur / waar vroeger de foto hing, dat is ziekte’. Ja... je vergeet het wel, maar het is er nog. Een liefde die is geïnvesteerd in iets of in iemand die er niet meer is, iemand die je kwijt bent geraakt. De foto is weg, maar er is nog een afdruk van die foto, en de muur erachter is nog zoals die was toen de foto opgehangen werd; de muur is nog jong en fris als het ware. Er is een tijd overheen gegaan, maar de tijd heeft er geen vat op gehad omdat de foto daar hing. Die plek is een gevoel dat gekoesterd is geweest, en geen slijtage heeft ondergaan. Het is dus vrij duidelijk wat hier met ziekte wordt bedoeld: liefde die niet uitblust.

‘Maar liefde, M’, zeg ik dan, ‘dat was ik’. Ik, zoals ik toen was, ben niet doodgegaan. Ik leef nog voort in de vorm van die minnaar. ‘Ik wachtte op / jou, maar je kwam niet, je kwam niet’. Ik heb die liefde gehouden omdat je niet kwam. Ik ben iemand aan wie iets is beloofd, en die nog steeds zit te wachten op het inlossen van die belofte. En zolang je die verwachting nog hebt, zolang er niet iemand komt die zegt: ‘Ik ben er niet meer, het is afgelopen’, zolang kan dat rouwproces zich niet ontwikkelen, en kan die liefde niet doodgaan. De motor van dit gedicht is dus de verhoging van de afwezige boosheid. Dus ziekte is boosheid; ziekte is boosheid om het verlies, en niet het verwerken van het verlies. Het tussen haakjes geplaatste gaat over een gestoord rouwproces.

Voor een lezer is daar moeilijk achter te komen. Die mist bijvoorbeeld iedere informatie over M.

Nou, de lezer beschikt over de volgende informatie: de persoon in kwestie ‘huisde in mijn hart als een eenzame / aap in haar kooi’ èn er wordt een verwijt aan haar gericht. Dat lijkt mij voor de lezer voldoende om zelfstandig dat rouwproces te kunnen afschaffen. Maar ik moet toegeven dat ik me ook wel eens afvraag hoe toegankelijk mijn gedichten eigenlijk zijn. En als ze minder toegankelijk blijken, hoe komt dat dan? Krijgt de lezer dan toch te weinig informatie, ben ik te duister en te terughoudend? Of is men gewoon te belazerd om zich in te spannen?

Dat laatste vast en zeker niet. We hebben onze uiterste best gedaan, maar op de interpretatie van het gestoorde rouwproces zijn we niet gekomen, en zouden we ook nooit gekomen zijn.

Ja, waar ligt dat aan? Is het kennis van de psycho-pathologie of is het levenswijsheid? Psychologisch inzicht is iets dat ieder mens toch langzaam verwerft, bijvoorbeeld door het lezen van hele goede boeken - en dat hoeven helemaal geen

psychiatrische boeken te zijn, maar gewoon goede romans. Met behulp daarvan kun je een wereldbeeld scheppen, een inzicht in hoe de dingen gaan. En dat soort dingen zijn nodig om eruit te komen. Hoewel de autobiografische achtergronden misschien toch wel teveel verzwegen worden, om het helemáál te kunnen doorzien.

Dat gestoorde rouwproces is dus de ziekte, en de genezing komt in de laatste strofe aan de orde, daar staat 'we genazen'.

En we dróómden bovendien dat we genazen. Volgens mij beschrijf ik een droom over de vereniging van twee gelieven. 'Wij hadden toen in ons Huis een ruimte, een tijd / die niet voorbij gingen', dus er is sprake van een terugkeer van de oude tijd, van vóór de verlating, van vóór het verlies. Want ruimte en tijd bepalen het verlies, de fysieke wereld. Maar er waren toen een ruimte en een tijd die niet voorbij gingen, en 'ze waren van ons en / we droomden dat we niet meer zouden ontwaken'. Dat wil zeggen: we droomden dat het altijd zo zou blijven, want alleen in een droom kunnen tijd en ruimte niet bestaan.

En we droomden ook 'dat we genazen zonder te weten waarvan', omdat het voor de tijd was waarin het verlies plaatsvond. Als het ziekteproces nog niet eens begonnen is, als het verlies nog niet plaatsgevonden heeft, kun je natuurlijk ook niet weten waarvan je geneest.

Dus wat er in dit gedicht gebeurt is het volgende: de ik-figuur beleeft een tijd waarin hij van iemand hield; hij kan dat herbeleven ondanks het feit dat daarna het grote verwijt is gekomen: waarom ben je weggegaan.

Het gestoorde rouwproces dat in het gedeelte tussen haakjes wordt beschreven - protest, stikkend van woede, van godverdomme je hebt me in de steek gelaten - wordt in de eerste en de laatste strofe omgezet in het moment waarop de ik-figuur weer in staat is om te zeggen: 'Okay, ik hield van je, en ik ben bereid dat helemaal opnieuw te beleven, ook al doet dat godvergeten pijn. Dan nog'. Beleven hoe het was, dat is eigenlijk teruggaan, dat is leven alsof ruimte en tijd niet bestaan. Pas als je wéét wat je verliest, als je werkelijk onder ogen durft te zien hoe heftig die liefde was en dat die er nu niet meer is, dan pas kun je afscheid nemen. En daar gaat het om: leegworden van je oude geliefde. Een lege plek worden om te blijven.

Vragen
Rutger Kopland

'Heaven knows what seeming nonsense may not tomorrow be demonstrated truth', zegt Whitehead, en zo is het.

Wat is literatuur? In mijn geval: wat is poëzie? Poëzie is een vorm van informatie-overdracht. Van deze overdracht is de taal als informatiedrager 'sec' een belangrijk onderdeel, naast natuurlijke elementen als ritme, rijm, klank, interpunctie, verdeling van de tekst over de bladzijde, etc. Ik wil niet beweren dat poëzie een communicatie*middel* is, maar dat zij communicatie *mogelijk* maakt tussen mensen die kunnen coderen en decoderen, d.w.z. tussen mensen die elkaars regels, elkaars code kennen. Dat betekent dat de informatie in een gedicht o.m. afhangt van de conventies die door schrijver en lezer worden gedeeld. Waarover communiceren we met poëzie? Over onze kijk op de wereld, onze voorstellingen, onze 'modellen' van de wereld. Poëzie is de taal die communicatie mogelijk maakt volgens andere regels dan die waaraan alle mogelijke vormen van proza dienen te gehoorzamen. Poëzie brengt andere beelden van de wereld onder woorden dan de gebruikelijke, de conventionele. Het is taal waarin ons mogelijk wordt gemaakt iets te herkennen wat wij nog niet wisten. Het klinkt paradoxaal, maar het wil niets anders zeggen dan dat er in poëzie een kijk op de wereld wordt geformuleerd, zodanig dat er vragen *overblijven*. Poëzie biedt niet algemeen verifieerbare of falsifieerbare veronderstellingen aan, maar spekulaties, vragen zonder antwoorden.

Zonder vragen valt geen nieuws te verwachten. Als een gedicht nieuws oplevert, dan komt dat omdat het vragen oproept. Hetzelfde is het geval in de wetenschap: het zijn niet de gegevens die de wetenschap verder helpen, het zijn de nieuwe veronderstellingen, de nieuwe vragen. Wetenschap en poëzie zijn verwante manieren van de mens om met de 'werkelijkheid' om te gaan. Als het goed is, blijft de lezer na het lezen van poëzie met vragen zitten, met zinnen die hij niet kwijt kan raken, teksten die niet verouderen. Zoals een verouderingsproces van een organisme het verlies betekent van het vermogen om vragen te stellen, d.w.z. nieuws te vergaren, zo betekent veroudering van poëzie het verlies van de potentie om vragen op te roepen. Dat ligt niet alleen aan de poëzie, dat ligt ook aan de lezer, i.c. mijzelf. De poëzie van Andreus bijvoorbeeld was vroeger voor mij een openbaring, 'herkennen van wat ik nog niet wist', maar ik bleef beperkt tot de levensfase van een onervarene, nu heeft het geen funktie meer. Maar een gedicht als 'Kind' van Judith Herzberg:

> Ik was nog nooit een moeder met
> zachte rokken en handen, ik kon je haten
> je loopt zo dapper en verlaten door de
> straten, je weet niet dat het anders kan,
> en nu ben je al haast te zwaar
> voor me om je te dragen.

Zo'n gedicht heeft voor mij zijn vragende kracht behouden. Wéér voel ik me aangespoord tot onderzoek. Het is wat er *niet* staat, geloof ik, de oningevulde leegte, het 'pas als iets weg is, leer je het echt kennen' van Van Deel, wat mij intrigeert. Wat ik *niet* weet is interessant.

Ik lees weinig nieuwe gedichten, na één bladzijde heb ik het meestal wel gezien, ze blijven in de handel, misschien dat iemand anders er iets mee kan. Waarom? Er rijzen bij mij geen vragen. Het soort regels dat ik hierboven citeerde komt er niet in voor. Maar iemand die iets voorstelt in de dichtkunst produceert al op de eerste bladzijde het soort regels, dat ik hier boven aanhaalde, ‘eenvoudige’ raadsels. De meeste regels die ik lees zijn mij of te eenvoudig, geven dus een antwoord op een vraag die wat mij betreft niet gesteld hoeft te worden. Of ze zijn te raadselachtig, zoals een bladzijde wiskundige formules die mij ontmoedigt. Het scheppen van een conventie is geen scheppen, het scheppen van een individuele geheimtaal evenmin. Het moet er tussenin. In die poëtische ruimte werken vogels van zeer uiteenlopende pluimages. Aan de ene kant vind je daar de mensen die ‘begrijpelijke’ taal schrijven, maar voor mij toch nog raadselachtig genoeg (Lehmann, Vroman, Herzberg, Van Deel, Buddingh'), aan de ander kant hen, die dicht tegen de geheimtaal aanschrijven voor een handjevol ingewijden (Kouwenaar, Ten Berge, Lucebert). Poëzie is dus exploratief, vragen opwerpend. Taal, waarin eigenzinnige mensen zich bezig houden, niet met het repliceren van geaccepteerde wereldbeelden, maar met vragen wat zij te vragen hebben.

Dankwoord bij de uitreiking van de J. Greshoffprijs 1978*
Maarten 't Hart

Dames en heren,

Bij aan sluipwespen verwante soorten vliegjes doet zich het volgende merkwaardige verschijnsel voor. Paart een vrouwtje met een mannetje dan zal zij het van hem ontvangen zaad opslaan in een spermablaasje, waarin het goed blijft. Elke keer als zo'n vrouwtje nu een eitje legt, spreekt zij haar spermavoorraad aan en laat één zaadcelletje komen uit dat spermablaasje waarmee de eicel bevrucht wordt. Zo'n vrouwtje kan haar gehele leven toe met de spermavoorraad. Al haar eitjes kan zij bevruchten met deze zo economische gebruikte zaadcellen. Dat betekent dat zo'n vrouwtje maar eenmaal in haar leven hoeft te paren en dat doet zij ook bij de meeste soorten. U begrijpt dat dat voor de mannetjes niet zo leuk is - haast alle vrouwtjes die zij tegen komen hebben al een vol voorraadschuurtje sperma en wuiven met hun tarsalia 'nee' als een mannetje avances maakt. Maar bij sommige soorten hebben de mannetjes daar iets op gevonden: zij bezitten een klein pompje waarmee zij, als ze op een vrouwtje weten te klimmen, het al gevulde spermavoorraadschuurtje van het vrouwtje geheel of gedeeltelijk kunnen leegpompen. Vervolgens kunnen zij dan hun eigen sperma bij het vrouwtje inbrengen.

Wat, zult u vragen, heeft dat nu met de Greshoff-prijs te maken? Alles. Voor een beginnend schrijver is de toestand in de literatuur immers gelijk aan datgene wat een mannetje aantreft die zo'n al bevrucht vrouwtje tegenkomt. De wereldliteratuur bestaat uit, ik ontleen dat getal aan Kindler's literatuurlexicon, 18000 interessante romans, toneelstukken, gedichtenbundels, essays, verhalen etc. Er is, kortom, genoeg. Er is, zeg maar gerust: overvloed. Als je 60 jaar lang elk jaar 300 boeken leest, kun je die 18000 werken alle tot je nemen. Op Theo Sontrop en Martin Ros na zal het maar weinigen gelukken al die 18000 werken te lezen. Met andere woorden: waarom nog nieuwe romans, verhalen, gedichtenbundels e.d. toegevoegd aan de al bestaande voorraad. De spermablaas is geheel gevuld, er is geen enkele behoefte aan meer. Je kunt nu, als schrijver geconfronteerd met deze stand van zaken, twee dingen doen. Je kunt, net als het type mannetje dat een pompje bezit, de spermablaas leegpompen. Vertaald naar de literatuur komt dat neer op het uiten van de mededeling: alleen datgene wat ik schrijf is de moeite waard, al het andere is overbodig. Zo'n extreem standpunt hoor je zelden maar is toch uit de mond van Jan Wolkers genoteerd. Na Shakespeare komt volgens hem direkt Wolkers, zo Wolkers al niet beter is, en verder niets meer dan ranzig kakelende kippen. Het andere extreme standpunt is dat je wel zou willen schrijven maar beseft dat het zinloos is om aan de 18000 werken nog iets toe te voegen en dan zwijg je. Dat is het standpunt van de meeste uwer hier in de zaal en u heeft ook groot gelijk.

Is de drang om te schrijven echter te machtig, zoals in mijn geval, dan ontwikkel je een schuldgevoel. Je weet dat die 18000 bestaan en dat zelfs het beste daarvan, Dickens, Tolstoi, Faulkner, Raabe, Conrad, Trollope, Biesheuvel, Fontaine, Scott, Hardy, Proust, Jane Austen, Toergenjev, Tsjechow, Perez Galdos en Emily Brontë, minder kans maakt gelezen te worden als mensen jouw romans en verhalen lezen. Wat kun je dan anders dan een boek schrijven waarin je erop wijst dat de spermablaas

van de literatuur al helemaal vol is en dat mensen hun tijd verdoen met het lezen van jouw boeken omdat ze Tolstoi en Dickens en Faulkner moeten lezen. Maar denk nu niet te snel: wat een nobel mens, die heeft wel een gebrekkig pompje maar hij gebruikt het niet. In feite is *De Som van Misverstanden* een tamelijk sluw pompje - ik zeg er bijvoorbeeld in: laat u de 220 romans van Simenon maar ongelezen, die zijn de moeite niet waard en daarmee schep ik dus voor mijzelf de mogelijkheid om 220 boeken te schrijven minus de door mij aanbevolen werken. En dat zijn steeds maar één of enkele werken van enkele auteurs. Van Henry Roth, Selma Läggelof, Marcel Proust, beveel ik maar één werk aan; van Albert Vigoleis Thelen maar twee. Van Arthur van Schendel beveel ik vier werken aan en van de rest zeg ik: dat is niet de moeite waard. Enfin, het is mogelijk om precies uit te rekenen hoeveel werken ik aanbeveel in mijn essaybundel *De Som van Misverstanden* en hoeveel ik niet aanbeveel. Ik heb die berekening, om tijd te sparen, thuis al voor u uitgevoerd en toen bleek dat ik 166 boeken heb aanbevolen en van 251 boeken heb gezegd dat ze niet waard zijn gelezen te worden. Dat bete-

kent dat 251 min 166 is 85 boeken méér verwerp dan ik aanbeveel. Ik heb dus met *De Som van Misverstanden* voor mijzelf de mogelijkheid geschapen de wereldliteratuur te verrijken met nog 82 boeken. Hé, zult u zeggen, waarom niet 85, waarom 82. Wel, de jury heeft mij de Jan Greshoff-prijs toegekend en daarmee uiteraard impliciet ingestemd met het pompmechanisme dat verscholen zit in mijn essaybundel, net als in zoveel andere essay bundels van schrijvers die een hoekje voor literatuur voor zichzelf willen vrijmaken. Maar tegelijkertijd heeft de Jan Campert-stichting drie andere werken bekroond, hetwelk dus betekent dat er van die 85 nog 3 werken moeten worden afgetrokken. De drie bekroonde werken horen immers, uit hoofde van hun bekroning, tot die 18000 werken die tezamen de wereldliteratuur uitmaken. Ik dank de jury van harte voor deze aanmoediging om in totaal 82 boeken te schrijven. Ik kan niet beloven dat het mij zal lukken maar ik zal mijn best doen.

Eindnoten:

* *uitgesproken in Den Haag op 19 december 1978*

Brahman zonder meid
Aldert Walrecht

In BZZLLETIN 53, februari 1978, gaf ik een soort ooggetuige-verslag van het *openen van een gedicht*, in dit geval het sonnet van Martinus Nijhoff 'Ik ging naar Bommel om de brug te zien' (De moeder de vrouw), een gedicht dat 'iedereen kent' maar waarvan een aantal facetten op zo'n manier belicht werden, dat het gedicht toch weer *nieuw* werd, eigentijds. Sommigen vinden zo'n speurtocht naar inhoud en achtergronden van een gedicht 'heiligschennis', anderen verzochten mij dringend nóg eens een dergelijk bekend gedicht te bespreken. Die laatsten - van degenen die op mijn bespreking reageerden ruimschoots de meerderheid - bleken mijn opinie te delen dat een goed gedicht waardevoller wordt naarmate je er intenser mee bezig bent. Je begint met zo'n gedicht 'mooi' te vinden - aardig, aantrekkelijk - op dezelfde manier als je een mens op het eerste gezicht soms aantrekkelijk vindt: liefde op het eerste gezicht, te vergelijken met het stadium van *verliefdheid*. Pas door het langdurig omgaan met zo'n mens, zo'n gedicht, kan er *werkelijke liefde* ontstaan, en ieder nieuw facet dat 'de geliefde' openbaart kan daar iets aan toevoegen, kan de liefde verdiepen.

Voordat ik - op dringend verzoek van de redactie die ook nogal wat positieve reacties ontving - doorga met mijn pogingen tot het openen-van-nieuwe-perspectieven-in-oude-gedichten, leek het mij goed nog eens duidelijk een soort 'beginselverklaring' af te leggen: ik ben van mening dat een dichter(es) die een gedicht publiceert, meer van een lezer(es) mag verlangen dan alleen maar 'liefde-op-het-eerste-gezicht'. Als zo'n lezer(es) daar verder 'niets mee doet', is 'de liefde' gedoemd tot verkwijning: ze blijft steken in het eerste stadium, ze blijft zonder gevolg. Het gedicht moet niet alleen zoals een mooie bloemknop vanuit de verte bekeken worden; de lezer mag zélf meehelpen om die knop te laten ontluiken. In dat verband spreekt ook het 'ei-beeld' me nog altijd erg aan: 'Een gedicht is als een ei: je kunt het óók gewoon laten barsten!' (vrij naar H.U. Jessurun d'Oliveira in een van de eerste Merlijnnummers, 1963).

Eén van de bekendste gedichten uit de Nederlandse literatuur of beter: het gedicht uit de Nederlandse literatuur dat een van de meest bekende zou moeten zijn, is het sonnet:

'K Ben Brahman. maar we zitten zonder meid.

Ik doe in huis het een'ge, dat ik kan:
'k Gooi mijn vuilwater weg en vul de kan;
Maar 'k heb geen droogdoek; en ik mors altijd.

Zij zegt, dat dat geen werk is voor een man.
En 'k voel me hulp'loos en vol zelfverwijt,
Als zij mijn lang verwende onpraktischheid
Verwent met wat ze tooverde in de pan.

En steeds vereerde ik Hem, die zich ontvouwt
Tot feeërie van wereld, kunst en weten:

Als zij me geeft mijn bordje havermout.

En 'k zie, haar vingertoppen zijn gespleten,

Dan voel ik éénzelfde adoratie branden
Voor Zon, Bach, Kant, en haar vereelte handen.

Het is een sonnet van Johan Andreas Dèr Mouw, die onder het pseudoniem *Adwaita*, tussen 1913 en 1919 (het jaar van zijn dood), in verschillende tijdschriften publiceerde. Kort na zijn overlijden verschenen de bundels *Brahman I*, 1919, waaruit dit gedicht is overgenomen, en *Brahman II*, 1921. Van 1947-1951 verschenen zijn *Verzamelde Werken* in 6 delen, waarvan de eerste drie delen poëzie bevatten, en in 1961 werd er een *Bloemlezing uit zijn gedichten* gepubliceerd, verzorgd door Victor van Vriesland.

In allerlei encyclopedieën zoals de Grote WP kunt u nadere gegevens over de dichter vinden, meestal onder *Mouw*, *Johan Andreas Dèr*, soms onder *Dèr Mouw*, *Johan Andreas*. Daaruit blijkt al hoe moeilijk hij is te ‘plaatsen’. Maar met zijn poëzie is dat nog dés te meer het geval. Want in alle gedichten die andere dichters uit die tijd schreven, in die tijd (ong. 1915), komt geen enkele *meid* voor, net zo min als *vuilwater*, een *(lampet)kan*, een *droogdoek* of een *bordje havermout*.

Johan Andreas Dèr Mouw leefde van 1863-1919 en de *moderne dichters* uit diezelfde tijd, genoemd door Paul Rodenko in *Nieuwe griffels*

schone leien, zijn o.a. Herman Gorter (1864-1927), Is. Querido (1872-1932), J.H. Leopold (1865-1925) en Jacob Israel de Haan (1881-1924). Maar ál die dichters zijn, als je ze vergelijkt met Johan Andreas Dèr Mouw, hopeloos ouderwets. Want ondanks al hun 'modernismen' zijn ze toch nog echt *poëtisch* bezig: er komt uit hun taal een 'standenmaatschappij' naar voren waarbij de voorkeur uitgaat naar 'de *elite*', het 'hoge' woord. De bloemlezing van Paul Rodenko is geschreven om aan te tonen dat er langzaamaan een 'democratisering van de taal' heeft plaatsgevonden: een poëtische revolutie. Dat hij daarbij Dèr Mouw niet noemt, is onbegrijpelijk voor wie het voorafgaande gedicht gelezen heeft.

Wat Rodenko over het verschil tussen 'traditionele' en 'moderne' poëzie zegt - de moderne poëzie begint bij de 50-ers, want toen kregen we pas écht met *democratisering van de taal* te maken ('Alle Wörter werden Brüder') - wordt door het werk, ja zelfs door dit ene gedicht van Adwaita (Johan Andreas dèr Mouw) nogal aanvechtbaar: bij hém staan de 'lage' woorden *meid, vuilwater, droogdoek, morsen* en het *bordje havermout* immers ook reeds broederlijk verenigd met de *feeërie* van het 'hoge' woord? Al in die eerste, onvergetelijke regel ontstaat dat 'schokeffekt':

'k Ben Brahman. Maar we zitten zonder meid.

We worden daar met 'hemel' en 'aarde' geconfronteerd, met elite-taal en taal-van-de-masse: het hoogfilosofische *ik-Brahman* wordt tegenover het triviale *we zitten zonder meid* gesteld, op een heel verrassende manier, zonder enige opsmuk. Stel je voor dat Kloos zijn bekende gedicht begonnen was op een dergelijke manier:

Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten
maar we zitten zonder meid

dan zouden we ongeveer hetzelfde onverwachte effekt gehad hebben. Maar Kloos, die in zijn sonnet ook een soort *ik-Brahman*-gevoel vertolkt, is zo ver nog niet. Hij heeft er de volle 14 regels van het sonnet voor nodig om - op een ouderwets/poëtische manier - het 'menselijk tekort' tot uitdrukking te brengen. Lees het betreffende gedicht nog maar eens. In het octaaf staat weinig meer dan *Ik ben een God*, en in het sextet: *maar ik smacht (soms) naar een mooie meid* (of een mooie jongen). Beide dichters relativeren hun 'goddelijkheid' door er iets 'lagers' tegenover te stellen. Hier komt Kloos:

Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten,
En zit in 't binnenst van mijn ziel ten troon
Over mij-zelf en 't al, naar rijksgeboôn
Van eigen strijd en zege, uit eigen krachten, -

En als een heir van donker-wilde machten
Joelt aan mij op en valt terug, gevloôn
Voor 't heffen van mijn hand en heldre kroon:
Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten.

En tóch, zoo eind'loos smacht ik soms om rond
Uw overdierbre leên den arm te slaan,
En, luid uitsnikkende, met al mijn gloed

En trots en kalme glorie te vergaan

Op ùwe lippen in een wilden vloed
Van kussen, waar 'k niet langer woorden vond.

Ik ruil dit hele gedicht graag in voor dat ene beginregeltje van Dèr Mouw. Voor mij mag Kloos rustig vergaan in al zijn ‘glorie’! De ware dichter maakt iets *dichter* in plaats van dat hij uitbreidt. En de ware dichter is in dit geval niet Kloos.

Om daar iets *dichter* bij te komen, moeten we terug naar het *gedicht* van *Adwaita*. Die vreemde naam, dat gekke pseudoniem, heeft Dèr Mouw natuurlijk niet voor niets gekozen. De betekenis ervan - zie ook *Advaita* - heeft alles te maken met de betekenis-inhoud van het werk van Dèr Mouw. Na jaren te zijn opgevoed in het *dualistische* denken van het Westen met al zijn tegenstellingen (mens/kosmos, goed/kwaad, hoog/laag, leven/dood enz.), op dezelfde manier zoals wij allen, ontdekte Dèr Mouw (de) *Advaita*: de Oosterse leer van het absolute *monisme*, waarin alle zoëven genoemde tegenstellingen wegvallen: alles wordt één, IS één. En als er één woordje niet past in die ‘wereld’, is het wel het woordje *maar* uit de eerste regel van het gedicht:

'k Ben Brahman. *Maar* we zitten zonder meid.

Dat voegwoord *maar*, waarvan we op school leerden dat het nevenschikkend/*tegenstellend* zinsverband aanduidt, kan immers alleen maar in een *dualistische wereld* bestaan? Met andere woorden: De *ik* in die eerste regel is nog lang niet tot de ware eenheid gekomen. Zolang het Brahman-zijn nog door *maar* gevolgd wordt, mankeert er iets aan: *ik ben volledig maar ik ben het toch ook weer niet*.

Het is overigens opvallend dat in het tweede deel van die eerste regel nog een andere tegen-

stelling naar voren komt: *we zitten zonder meid* is meervoudig. Wie zijn *we*? Is dat een soort bescheidenheidsmeervoud (pluralis modestiae), een pluralis majestatis, gebruikt om de Goddelijkheid van Brahman uit het vorige zinnetje te onderstrepen? Of slaat *we* op meer personen, bijv. op *ik en zijn echtgenote*?

Op die laatste mogelijkheid (we = meer personen) zou ik zelf nooit gekomen zijn, maar tijdens de ‘behandeling’ van dit gedicht met een aantal studenten, werd regelmatig naar voren gebracht dat *we* best ‘ik en mijn vrouw’ zou kunnen betekenen. En *zij*, in de volgende regels, zou dan *die vrouw* kunnen zijn!

In die opvatting krijgen we dan: *'k Ben Brahman. Maar mijn vrouw en ik zitten zonder meid. Ik doe - stuntelig - het ‘meidenwerk’, maar zij (mijn vrouw)... enz.*

Op die manier zou het gedicht een soort ‘ode op de echtgenote’ worden, en voor mij was het juist een lofzang op de meid.

Toch is er weinig tegen in te brengen, wanneer een student opmerkt: ‘In de eerste strofe staat dat *we* zonder meid zitten; hoe kan in de tweede strofe die meid dan toch iets *zeggen* en iets *in de pan tooveren*? Die meid is er toch juist niet (meer)?’

Mijn verweer was: Als J.A. Dèr Mouw een echtgenote heeft gehad, zal zij - als vrouw van een Doctor Klassieke Talen - waarschijnlijk een échte *mevrouw* geweest zijn, en mevrouwen hebben geen gespleten vingertoppen en vereelte handen. Bovendien lijkt het me duidelijk dat deze **Johan** Andreas Dèr Mouw nooit getrouwd geweest is: bekijk zijn foto maar eens, en lees nog maar eens de regels 2 t/m 4 van de eerste strofe. Krijg je dan nóg geen overtuigend beeld van *de eeuwige vrijgezel*?!

Johan Andreas Der Mouw.

Voor wat betreft de *on*mogelijkheid van een meid die iets zegt en iets in de pan tovert, nadat ze voordien als afwezig gemeld is, had ik ook een mooie oplossing: in ons Westerse dualistische denken is zoiets misschien onmogelijk maar monistisch gezien bestaan er geen ‘tijden’: juist door haar áfwezigheid is de ‘afwezige’ des te meer áánwezig. Met het voorbeeld van een pasgestorven vriend die ná zijn dood veel

frequenter in mijn gedachten was dan voordien, kon ik die stelling mooi toelichten; zonder enige moeite verplaatsen we ons in de tijd toen we nog wél een vriend, een vader, een MEID, hadden... En vandaar naar het *idealiseren van die tijd*, il n'y a qu'un pas.

Mevrouw der mouw

Het is natuurlijk wel aardig om allerlei theorieën te verzinnen om je studenten te overtuigen van je gelijk, maar waarom zou je die theorieën ook niet even toetsen aan de werkelijkheid? Zo'n idee als *J.A. Dèr Mouw = eeuwige vrijgezel* moest toch wel te verifiëren zijn? Waarom niet een briefje naar Den Haag geschreven met de vraag of de dichter inderdaad nooit gehuwd geweest is? Ik kon dan tegelijkertijd mooi even informeren naar dat vreemde accent op ‘dèr’. En wie weet wat er nog meer naar voren zou komen, dat voor de literatuurgeschiedenis interessant zou kunnen zijn.

2571 AA 's-Gravenhage, 31 oktober 1978
Loosduinseweg 17
Postrekening nr. 99900 Nr. G 782
Telefoon nr. 648904
Onderwerp:
Genealogie Der
Mouw

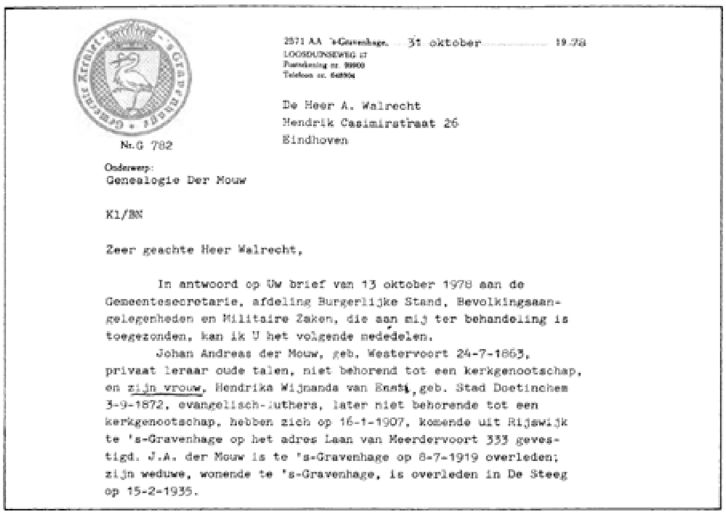
Kl/BN

Zeer geachte heer Walrecht,

In antwoord op Uw brief van 13 oktober 1978 aan de Gemeentesecretarie, afdeling Burgerlijke Stand, Bevolkingsaangelegenheden en Militaire Zaken, die aan mij ter behandeling is toegezonden, kan ik U het volgende mededelen.

Johan Andreas der Mouw, geb. Westervoort 24-7-1863, privaat leraar oude talen, niet behorend tot een kerkgenootschap, en *zijn vrouw*, Hendrika Wrjnanda van Enst, geb. Stad Doetinchem 3-9-1872, evangelisch-luthers, later niet behorende tot een kerkgenootschap, hebben zich op 16-1-1907, komende uit Rijswijk te 's-Gravenhage op het adres Laan van Meerdervoort 333 gevestigd. J.A. der Mouw is te

's-Gravenhage 8-7-1919 overleden; zijn weduwe, wonende te 's-Gravenhage, is overleden in De Steeg op 15-2-1935.



2571 AA 's-Gravenhage, 31 oktober 1978

De Heer A. Walrecht
Hendrik Casimirstraat 26
Eindhoven

Nr.G 782

Onderwerp:
Genealogie Der Mouw

Kl/BN

Zeer geachte Heer Walrecht,

In antwoord op Uw brief van 13 oktober 1978 aan de Gemeentesecretarie, afdeling Burgerlijke Stand, Bevolkingsaangelegenheden en Militaire Zaken, die aan mij ter behandeling is toegezonden, kan ik U het volgende mededelen.

Johan Andreas der Mouw, geb. Westervoort 24-7-1863, privaat leraar oude talen, niet behorend tot een kerkgenootschap, en zijn vrouw, Hendrika Wijnanda van Enst, geb. Stad Doetinchem 3-9-1872, evangelisch-luthers, later niet behorende tot een kerkgenootschap, hebben zich op 16-1-1907, komende uit Rijswijk te 's-Gravenhage op het adres Laan van Meerdervoort 333 gevestigd. J.A. der Mouw is te 's-Gravenhage op 8-7-1919 overleden; zijn weduwe, wonende te 's-Gravenhage, is overleden in De Steeg op 15-2-1935.

In het bevolkingsregister van 's-Gravenhage staat op '*der*' geen accent.

In het bevolkingsregister is een *aangenomen kind* van het echtpaar Der Mouw-van Enst vermeld nl. Hetty Hanna der Mouw, geb. Hoogblokland 18-9-1900; zij is te 's-Gravenhage op 21-6-1930 gehuwd met J.G. Patijn. Mevrouw Patijn-der Mouw woont te 's-Gravenhage, Timorstraat 127.

Voor een fotokopie van de overlijdensakte van J.A. der Mouw dient U zich wederom te wenden tot de Gemeentesecretarie, afdeling B.B.M., Burgemeester De Monchyplein 14, 's-Gravenhage; in deze akte zullen de namen van de ouders van de overledene zijn vermeld.

Een fotokopie van de kaart - betrekking hebbende op J.A. der Mouw - in het bevolkingsregister 1913-1939 doe ik U hierbijgaand toekomen.

Hoogachtend,

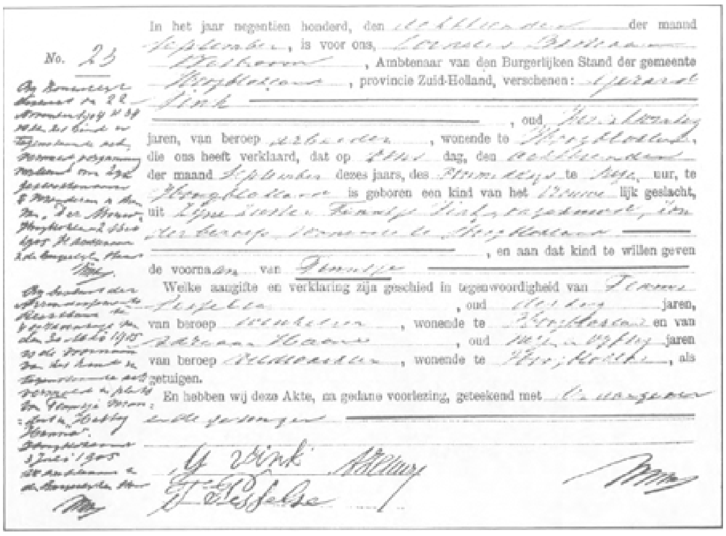
w.g. J.W.M. Klomp

Hoofd van de afdeling Inlichtingen

Dit antwoord is opnieuw een bewijs voor de stelling: ga nooit alleen op *vermoedens* af, maar ga zélf verifiëren; wie weet wat je nog méér ontdekt! Deze brief - plus bijlage - toont ondubbelzinnig aan dat *Mevrouw Der Mouw* heeft bestaan (zonder accent op *der*) en er bestaat zelfs ook nog iemand die ons misschien zal kunnen inlichtingen over haar (mogelijkerwijs) 'gespleten vingertoppen' en 'vereelte handen', en de hele situatie daar omheen: de aangenomen dochter. Bovendien blijkt ook al direct uit de brief van de heer Klomp, dat de laatste druk van de Winkler Prins-encyclopedie het geboortejaar fout weergeeft, wat misschien weer als gevolg gehad heeft dat één van de besprekers van het werk van deze dichter hem op 57-jarige leeftijd laat overlijden (Zie: Ons Erfdeel, nov.-dec. 1978. Drs. G.M. Mesland. Mystiek als kreatieve 'akt'). J.A. Dèr Mouw (of *der Mouw*) is slechts 55 jaar geworden: (24-7 1863) - (8-7-1919). Maar ondanks die exacte bepaling van zijn 'verleden tijd' is hij op dit ogenblik hier tegenwoordig. Ook uit andere actuele besprekingen van zijn werk blijkt dat. Alleen

reeds in 1978 verschenen - behalve het reeds genoemde artikel uit *Ons Erfdeel* - kritieken in *De Gids*, 1/1978 (Rein Bloem. Zweefstand in sonnetten) en in *Tirade*, 238, sept. 1978 (H. van den Bergh. De heilige eenvoud van J.A. Dèr Mouw). De laatst zegt in noot 1 dat er geen enkele reden is om Dèr Mouw met een D-hoofdletter te schrijven, en toch stáát die hoofdletter in het inhoudsoverzicht. Ook de mededeling dat het 'accent

grave' een eigen toevoeging van de dichter is, wordt in die noot naar voren gebracht, maar de motivering ('de dichter accentueert daarmee zijn afkeer van het verbogen lidwoord') is misschien wat onduidelijk.


No. 23

In het jaar negentien honderd, den [illegible] der maand [illegible], is voor ons, [illegible], Ambtenaar van den Burgerlijken Stand der gemeente [illegible], provincie Zuid-Holland, verschenen: [illegible] Vink, oud [illegible] jaren, van beroep [illegible], wonende te [illegible], die ons heeft verklaard, dat op [illegible] dag, den [illegible] der maand [illegible] dezes jaars, des [illegible] te [illegible] uur, te [illegible] is geboren een kind van het [illegible] lijk geslacht, uit [illegible], en aan dat kind te willen geven de voornaam [illegible] van [illegible].

Welke aangifte en verklaring zijn geschied in tegenwoordigheid van [illegible], oud [illegible] jaren, van beroep [illegible], wonende te [illegible] en van [illegible], oud [illegible] jaren van beroep [illegible], wonende te [illegible], als getuigen.

En hebben wij deze Akte, na gedane voorlezing, geteekend met [illegible]

Pas tijdens de herhaalde lezing van het 50(!) pagina's tellende artikel van Van den Bergh ontdekte ik trouwens dat in die noot ook over *de weduwe* van de dichter gesproken wordt. Ik had dus al eerder kunnen weten dat mijn 'eeuwige-vrijgezel-theorie' niet klopte. Maar als ik die eerste keer nauwkeuriger gelezen had, was ik nooit met *de aangenomen dochter* in contact gekomen en zouden we misschien nooit een duidelijke opheldering gekregen hebben over een klein stukje leven en werk van de steeds meer intrigerende Adwaita.

Der mouw 'in kaart'

De kaart waarover in de laatste alinea van de brief vanuit het Haagse gemeente-archief gesproken wordt, bevat voor wat de persoon van dr. J.A. der Mouw betreft niet meer informatie dan het hoofd van de afdeling Inlichtingen, de heer Klomp, reeds uitvoerig heeft uitgeschreven. Van de echtgenote staat nog vermeld dat zij op 15 sept. 1923 naar *Duitschland* vertrok, maar daar kan ze niet lang gebleven zijn, want op 7 nov. 1924 verhuist ze weer *vanuit Voorburg* naar Den Haag.

Hetty Hanna der Mouw, de aangenomen dochter, heeft in één geval als geboorteplaats Hoogblokland, in een ander geval Blokland, en in de rubriek *aanmerkingen* staat ze als '*niet erk. dochter van Teuntje Vink (overt.)*' met daarachter nog iets onleesbaars. Ook ontdekken we op de kaart dat ze na haar huwelijk met Jacob Gerard Patijn (geb. 28-9-1894) naar Parijs vertrok, maar over haar huidige Haagse adres vinden we niets. Hoe kwam de heer Klomp aan deze wetenschap? Heel simpel, maar wél toevallig: hij kende haar persoonlijk en wist me tijdens een telefoongesprek ook nog te vertellen dat mevr. Patijn inmiddels weduwe is en beslist niet ongenegen zou zijn om over allerlei achtergronden te praten: 'haar levende belangstelling voor alles wat met haar vaders werk te maken had stond daar borg voor'. De 'Teuntje-Vink-geschiedenis' kon ik daar rustig bij ter sprake brengen, want

ook daarvan was ze op de hoogte. (*Stel je voor*, had ik gedacht, *dat zij pas nu ontdekt...*).

De geboorte-akte die ik bij de Gemeente Hoogblokland opvroeg, bevat alle elementen voor een boeiende streekroman (zie: reproduktie geboorte-akte). Voor degenen die wat moeite mochten hebben met de ontcijfering geef ik de korte inhoud: Gerard Vink, een eenvoudige, 26-jarige arbeider komt op een septemberdag van het jaar 1900, samen met een dorpswinkelier en de gemeenteveldwachter, verklaren dat zijn zuster Teuntje, ongehuwd, zonder beroep, een kind heeft gekregen, dat voortaan ook als

Teuntje Vink door het leven zal moeten gaan... (De streekroman in gedachten voortzettend, fantaseer ik:)

Gerard schrijft met zijn vereelte handen, waarvan de vingertoppen zijn gespleten, zijn naam onder de akte - een handtekening kun je het niet noemen - en loopt daarna, met gebogen hoofd, terug naar huis. Hij voelt hoe iedereen hem vanachter de gordijnen nagluurt... Teuntje, o Teuntje, denkt hij bitter. De vrouw van de winkelier die als vroedvrouw optreedt, heeft de havermout al op het vuur staan als Gerard de deur met een klap achter zich dichtslaat. Het wicht begint te krijsen en buurvrouw moppert: ‘Kan dat niet wat zachter?’ De jonge moeder ligt bleek in het kraambed, doodstil. O, Teuntje, schreit het binnenin Gerard. Hij denkt terug aan vorig jaar toen ze naar de stad vertrok om daar als meid te gaan werken. Twee maanden geleden was ze teruggekeerd, met ingevallen gezicht en met een bolle buik. Sindsdien had Gerard niet meer gebeden, en niets van wat Teuntje in de pan toverde, smaakte hem meer. (De lezer mag nu zelf het verhaal afmaken: hoe Teuntje I haar *zondeval* niet overleefde en in het kraambed stierf enz.)

(Hoog)Blokland

De geboorte-akte geeft geen enkele verklaring van wat er op de Haagse kaart in de rubriek *aantekeningen* staat: ‘*niet erk. dochter van Teuntje Vink (overl.)*’ Wat kon *niet erk.* anders betekenen dan *niet erkend*? Maar wat wordt daarmee dan bedoeld? Heeft Teuntje Vink haar dochter niet als dochter willen erkennen? Of is ze overleden voordat ze haar dochter kón erkennen? Of betekent *niet erk.* alleen maar dat er geen (aanwijsbare) vader was die het kind erkennen wilde? Allemaal vragen die misschien met behulp van het bevolkingsarchief van de Gemeente (Hoog)Blokland opgelost zouden kunnen worden. Jammer genoeg is het me niet gelukt Teuntje I ‘in kaart’ te brengen. De juffrouw die deze zaken behartigde, en die toevallig *Hetty Blokland* heet, was niet zo'n speurneus als je zou verwachten bij het woord *archief*. Zij vertelde dat er wel allerlei oude boeken lagen, maar daar moest ikzelf maar eens in komen snuffelen. Zolang ik de geboorte-datum e.d. niet wist, kon zij niets vinden! Op de kaart van Nederland zocht ik toen naar (Hoog)Blokland, en al spoedig vond ik in de buurt van Montfoort een plaatsje Blokland aangegeven. Met Hetty in gedachten reed ik erheen en bemerkte, daar gearriveerd, dat Blokland alleen maar uit *dijk* bestond. Hóógblokland bleek bij nadere informatie in de Alblasserwaard te liggen! Maar om daarheen te rijden was het al te laat - het was vrijdagsmiddags 4 uur -; 's maandags moest mijn artikel ingeleverd zijn! O, Hetty, dacht ik, lieve Hetty Blokland uit Hoogblokland; zullen wij elkaar nog ooit ontmoeten? Ik zal je in ieder geval niet vergeten.

Dèr

Ook een persoonlijke ontmoeting met de andere Hetty - mevrouw Patijn - is tot nu toe niet tot stand kunnen komen. Wel was er enkele malen telefonisch contact en als

gevolg daarvan konden er in ieder geval een paar kleine probleempjes uit de weg geruimd worden. Een ervan betreft het accent op het voorvoegsel van de naam Der Mouw, dat in het bevolkingsregister van Den Haag niet voorkomt. Mevrouw Patijn kon hierover zeer duidelijke mededelingen doen:

Het artikel van Van den Bergh in Tirade had zij ook gelezen en één van haar punten van kritiek betrof de inhoud van noot 1. Haar vader plaatste het *accent grave* niet ter accentuering van zijn afkeer van het verbogen lidwoord, maar ter verduidelijking van de etymologie van dit *der*. Evenals in het woordje *derde* ligt er aan de oorsprong het telwoord *drie*, en als historisch bewijs hiervan bezit zij nog steeds een ring waarop een zegelplaatje was aangebracht - een soort familiewapentje? - met *drie mouwtjes* erop. Alleen om die *drie-betekenis* van *der* te accentueren plaatste J.A. dèr Mouw het accent op de *e*: niet uit afkeer van het verbogen lidwoord. Hij wilde alleen maar aangeven dat *der* hier geen verbogen lidwoord was.

Terzijde: Dat Dèr Mouw een afkeer van het verbogen lidwoord *der* heeft gehad, wordt pas evident voor wie nu zijn gedichten doorbladert. Na de uitleg van mevrouw Patijn is er misschien reden om aan te nemen dat die hekel aan dit *der* (verbogen lidwoord) inderdaad verband hield met de gelijkluidendheid ervan met het voorvoegsel van zijn naam. Als *gevolg* daarvan zou hij het gebruik ervan vermeden kunnen hebben door het door *van* en *van de* te vervangen. Aan de andere kant wijst het vermijden ervan ook weer op de voorkeur die Adwaita had voor het *gewone woord*.

Een echte dochter

Van haar 'Teuntje-Vink-achtergronden' was mevrouw Patijn volledig op de hoogte gebracht. Op 3 1/2-jarige leeftijd was ze bij haar nieuwe ouders gekomen, nadat ze ook nog een korte tijd bij een jonkheer in huis was geweest. Ze bezit nog een brief van haar vader waaruit blijkt hoezeer hij haar altijd als een echte dochter heeft beschouwd, '*hoewel*', zegt zij, '*het adopteren en op-naam-stellen van kinderen vroeger lang niet zo officieel gebeurde als tegenwoordig*'.

Uit de bijna onleesbare aantekeningen in de marge van de geboorte-akte blijkt echter dat

er zelfs niets aan de ‘officiële echtheid’ ontbreekt. Nauwkeurige ontcijfering ervan bewijst dat er

a. een Koninklijk besluit geweest is van 22 november 1904, no. 34, om de naam Vink in die van Der Mouw te veranderen;
b. een besluit van de Arrondissementsrechtbank te 's-Gravenhage is geweest van 30 mei 1905 om de voornaam Teuntje te veranderen in de voornamen Hetty Hanna.

Het gaf me werkelijk een grote voldoening om dit aan mevrouw Patijn te kunnen vertellen en daarmee het laatste greintje van twijfel over haar ‘echtheid’ als Hetty Hanna der Mouw te kunnen wegnemen.

De visie van de dochter op het gedicht

Mevrouw Patijn vindt 'K BEN BRAHMAN MAAR WE ZITTEN ZONDER MEID beslist niet het mooiste gedicht dat ze van haar vader kent. Maar ze herinnert zich nog goed (en nu laten we haar zelf aan het woord:)

> dat hij van boven kwam, waar hij zijn werkkamer had, en hoe hij in de huiskamer dit gedicht begon voor te dragen. Dat deed hij trouwens altijd als hij weer een nieuw gedicht af had, dat hij zelf geslaagd vond. Dan stond hij daar bij de deur. Ik zie hem nog voor me...

En ‘die *meid*’?

> Ja, dat was als een soort shock bedoeld, hé. Toen in die tijd was het nog zo, dat iedereen van een bepaalde stand een meid had, ja, dat was nu eenmaal zo, maar wij konden ons dat niet veroorloven, toen vader al die problemen[*] had gehad en we van zijn geringe inkomsten als privaat leraar moesten rondkomen. En vader vond het wel ellendig, natuurlijk, vooral tegenover mijn moeder, dat zij nu al dat ‘meidenwerk’ moest doen.

Dus u denkt dat met *zij* in het gedicht uw moeder wordt bedoeld?
Ja, natúúrlijk...
Maar hoe zit het dan met die ‘gespleten vingertoppen’ en ‘vereelte handen’? Een *mevrouw* kan die toch nooit hebben?

> Daar gaat het juist om! Door al dat zelf aardappels-schillen enzo hebben je handen en vingers heel wat te lijden... Nee, hoor, daaraan behoeft u écht niet te twijfelen: Vader heeft dit gedicht *voor moeder* gemaakt.

Tja, daar sta je dan als ‘close-reader’. Dat wat je *ver* zoekt, blijkt heel *nabij* te liggen: de diepzinnige verklaring van de leraar (die allerlei achtergronden van de Atman-Brahman-Adwaita-theorie heeft bestudeerd) valt weg tegen de eenvoudige kinderlijke directheid-van-begrip. Een mooie levensles. Adwaita is nog veel ‘eniger’ - in ieder geval in dit gedicht - dan ik ooit vermoed had. Het *‘een'ge’* uit de tweede

regel van het sonnet is *niet het enige.* In de eerste strofe komt een liefdevolle man naar voren, die - hoe stuntelig ook - probeert het huishoudelijke werk van zijn echtgenote te verlichten; in de tweede strofe krijgen we een beeld van de liefdevolle vrouw die in de ogen van de huidige feministen waarschijnlijk een veel te ongeëmancipeerde levenshouding heeft. Maar ook Adwaita is ‘geëmancipeerd’ genoeg om dat te beseffen: hij voelt zich *hulp'loos en vol zelfverwijt* tegenover deze zichzelf wegcijferende vrouwenliefde, die er altijd voor gezorgd heeft dat hij onpraktisch is gebleven, in ieder geval in huishoudelijk opzicht. In het vervolg van het gedicht lezen we wat daarvan het gevolg geweest is: ‘ik’ had de kans daardoor om steeds met het Hogere bezig te zijn: met *Hem die zich ontvouwt tot feeërie van wereld, kunst en weten*. En na *weten* komt er een dubbele punt die ook weer een vervolg en een gevolg aanduidt: dank zij alles wat voorafging is er geen ‘Hogere’ meer, alles is één geworden, maakt deel uit van de Al-ziel, ook zij, in al haar ontroerende eenvoud.

Deze ver-één-iging die schijnbaar moeiteloos tot stand komt, vormt *de ziel* van dit enige, innige gedicht: de ziel ook van de filosofie die erachter aanwezig is: Al-ziel, Wereldziel, Brahman...

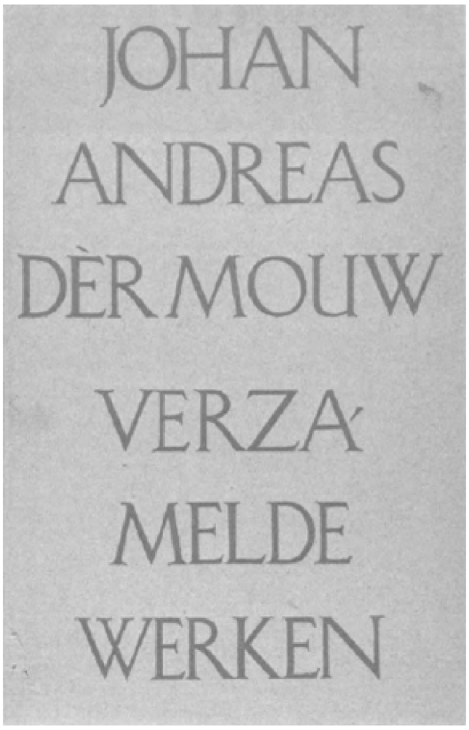
Eindhoven, 17 december 1978

Nawoord

1. In het artikel uit De Gids, 1/1978, waarin Jan Kuijper tot de ‘beheerder van Dèr Mouws erfenis’ verklaard wordt, zegt Rein Bloem dat er geen kans is op een spoedige heruitgave van Dèr Mouws dichtwerk: ‘een pleidooi in die richting moet gevoerd worden’.
   Blijkbaar heeft dat ‘pleidooi’ nu al succes gehad, want de uitgever Geert van Oorschot deelde mij in een persoonlijk schrijven (18-10-1978) mee, dat de volledige poëzie van Dèr Mouw in één deel dundruk zal verschijnen in de loop van 1979, uiteraard bij zijn uitgeversmaatschappij, Herengracht 613, Amsterdam. Misschien valt te overwegen om het nu alvast maar te bestellen, want het wordt rennen, straks!
2. Mevrouw Patijn deelde mij mee dat er praktisch niets meer aan foto's, handschriften, e.d. in haar bezit is. De vroegere beheerder van Dèr Mouws nalatenschap, Victor van Vriesland, is enkele jaren geleden overleden, en daarna schijnt alles in het Letterkundig Museum terecht gekomen te zijn. Misschien zou er een pleidooi gevoerd moeten worden in de richting van de uitgave van ‘een schrij-

vers-prentenboek', aan J.A. dèr Mouw gewijd.

3. Het toppunt van trivialiteit trof ik enkele jaren geleden aan in een proefwerk van één van mijn studenten. Op de vraag of hij de beginregel van een van Dèr Mouws bekendste sonnetten kon noemen, was het antwoord:
   'k Ben *barman*, maar we zitten zonder meid.
   Misschien óók iets om eens over na te denken!
4. De ontmoeting met Hetty Blokland uit Hoogblokland heeft een week later toch nog plaatsgevonden. In allerlei geboorte- en overlijdensregisters ontdekte ik, dat Teuntje Vink, geb. 22 april 1882, op 18-jarige leeftijd haar kind kreeg en 2 jaar later, op 8 juni 1902, is overleden.



Eindnoten:

* *J.A. dèr Mouw was leraar te Doetinchem tot een conflict inzake zijn ondogmatische theorieën, uitlopend in een rechtszaak, enz. (Zie o.a. WP-encyclopedie).*

Traditionele en moderne drama-vormen in Afrika
Mineke Schipper

Het moderne toneel in Afrika is niet los te zien van de orale traditie, die daar nog altijd springlevend is. In de traditionele samenleving horen dans, muziek, zang en literatuur bij het leven van alle mensen: ze hebben een duidelijk maatschappelijke funktie en dienen niet alleen als amusement.

Aan de Zaïrese literatuurspecialiste Clémentine Faik-Nzuji vroeg ik in een interview of toneel in haar land een grote rol speelt. Ze antwoordde daarop:

> Toneel maakt deel uit van de orale samenleving. ‘Modern toneel’ wordt in de steden gespeeld. Daarnaast bestaat een derde vorm, die direct op de traditie is geínspireerd. Ik zal een voorbeeld geven. Vrienden van mij hebben een toneelgroep waarmee ze het traditionele leven improviserend uitbeelden. Ik heb met hen samengewerkt in een onderzoek naar de rol van tweelingen in de traditie. Met behulp van deze informatie hebben ze het ‘geraamte’ van een verhaal gemaakt, dat door de akteurs tijdens de voorstelling improviserend wordt ingevuld, ook de tekst. Het dagelijks leven wordt erin uitgebeeld, zoals dat in Europa ook gebeurde in de Middeleeuwen. Zoiets heeft groot succes. Iedereen kent het, uit welk milieu hij of zij ook komt. Als aan het eind de tweelingdans wordt gedanst, staat het publiek spontaan op en begint met de akteurs mee te dansen. (NRC-Handelsblad, 1-4-1977).

Deze uitspraak wijst er al op, dat toneel en maatschappij in Afrika sterk met elkaar verbonden zijn, evenals akteurs en publiek die samen de voorstelling ‘maken’.

De vraag waar toneel vandaan komt en hoe het allemaal is begonnen laat zich moeilijk beantwoorden. Het is onmogelijk om het begin en de ontwikkeling van drama in de menselijke samenleving aan de hand van feiten nauwkeurig te beschrijven. *Drama* is van oorsprong een Grieks woord, dat ‘handeling’ betekent. Volgens de overlevering is deze term voor het eerst gebruikt in verband met wat wij toneel en drama noemen ongeveer in 560 voor Chr. door de Griek Thespis, toen hij zijn religieuze, zingende en dansende koren verrijkte met een gekostumeerde, gemaskerde figuur. Deze beeldde door middel van gesproken woord en zinvolle gebaren een handeling uit. *Drama* bleef sindsdien de aanduiding voor het kunstwerk dat een menselijke gebeurtenis via een of meer kunstenaars ten overstaan van een publiek uitbeeldt.

Naar de oorsprong van het drama kunnen we verder alleen maar gissen. Algemeen wordt wel aangenomen, dat het zich uit religieuze riten heeft ontwikkeld, omdat van een dergelijke ontwikkeling op verschillende plaatsen in de wereld sporen te vinden zijn, met name ook in Afrika: men denke aan de maskeradespeien in Nigeria en tal van dansen en rituelen, zoals bijvoorbeeld Okot p'Bitek deze heeft opgetekend in *Horn of my love* (1974), waaruit het volgende fragment van ‘Offer aan de voorouders’ afkomstig is:

Oudste : Geef ons goede gezondheid.

Allen	: Geef ons goede gezondheid.
Oudste	: Geef dat de leeuwen gedood worden.
Allen	: Geef dat ze gedood worden, gedood, gedood.
Oudste	: Maak dat onze speren scherp zijn en recht.
Allen	: Maak dat ze scherp zijn, scherp en recht.
Oudste	: Laat de vrouwen gezonde kinderen baren.
Allen	: Laat ze gezonde kinderen baren.
Oudste	: Laat het gewas goed opkomen, laat de oogst goed rijpen.
Allen	: Laat het gewas goed opkomen, laat de oogst goed rijpen.
Oudste	: Laat kindergeschreeuw gehoord worden.
Allen	: Laat het gehoord, gehoord, gehoord worden.
Oudste	: Laat kindergeschreeuw gehoord worden.
Allen	: Laat het gehoord, gehoord, gehoord worden.
Oudste	: Laat de zon het kwaad van ons erf Bij zonsondergang meenemen naar het westen.
Allen	: Ja, meenemen, meenemen.
Oudste	: Laat de ondergaande zon het meenemen.
Allen	: Ja, het meenemen.
Oudste	: Het meenemen.
Allen	: Het meenemen.
Oudste	: Laat de ondergaande zon het meenemen.

Allen : Dat heeft hij nu gedaan. (a.w.: 94-95).

Dit fragment volgt op de offerhandeling, waarbij de Oudste aan de voorvader voedsel heeft aangeboden en drank, onder meer een bruine bok, kip en bier. Daarna mogen er gunsten gevraagd worden. De wensen die worden uitgesproken hebben rechtstreeks te maken met de instandhouding van de clan. Vandaar bijvoorbeeld de zinvolle herhaling van 'Laat kindergeschreeuw gehoord worden' en 'Laat de ondergaande zon het kwaad meenemen': het in vervulling gaan van dergelijke wensen is van levensbelang.

De dramatische expressie is funktioneel, dient om de wereld te 'ordenen' en deze zoveel mogelijk onder kontrôle te houden of te krijgen, teneinde het voortbestaan van de gemeenschap te verzekeren. In de dans worden bijvoorbeeld dierbewegingen nagebootst om daarmee macht over bepaalde dieren te krijgen. Er zijn ook zaai- en oogstdansen, regendansen, krijgsdansen, vruchtbaarheidsdansen, dodendansen. Dans is derhalve misschien niet alleen als een ritueel te zien, het is tegelijkertijd een vorm van arbeid die tot een gewenst resultaat moet leiden.

Riten zijn funktioneel of, in de woorden van A.I. Richards (1956: 113), 'an effort to "do" - to change the undesirable, or to maintain the desirable'. Daarom moeten ze feilloos worden uitgevoerd. Als er iets fout gaat of achterwege blijft, gaat het effect verloren en moet opnieuw begonnen worden. In magische riten zijn dramatische elementen niet weg te denken. Wellicht moeten we, met Van der Leeuw (1955: 86), pas van drama spreken, wanneer zich een scheiding voltrekt tussen twee groepen, daar 'waar de beweging een tegenbeweging ontmoet (...), waar een voordanser zich afscheidt van het koor, en niet alleen voor, maar tegenover de anderen treedt'. Men zou misschien kunnen spreken van protodrama, zolang er nog geen differentiatie bestaat in de rollen van de groep, zolang de groep een eenheid vormt of zoals Van der Leeuw het uitdrukt, zolang er nog geen sprake is van twee groepen, van 'beweging èn tegenbeweging'. Het is duidelijk, dat het terrein moeilijk af te bakenen is. Geleidelijk wordt de differentiatie groter: niemand staat aanvankelijk buiten het gebeuren, ieder speelt zijn rol, al kan die voor de een groter zijn dan voor de ander. Er ontwikkelen zich vormen, waarbij de enkeling de dramatische rollen krijgt toebedeeld en de grote meerderheid 'publiek' wordt. Een kleine groep treedt plaatsvervangend op voor de hele gemeenschap. Deze beeldt uit wat de hele groep *beweegt*.

De oudste literatuur wordt mondeling overgeleverd van geslacht op geslacht. In deze orale literatuur is de vertelling, de handeling van het vertellen, essentieel, in tegenstelling tot de - vrij recente - geschreven literatuur waarbij de nadruk op de *tekst* komt te liggen, omdat deze onveranderlijk is - ook al lezen verschillende lezers zo'n tekst op verschillende manieren. Bij het vertellen van oude verhalen gaat het om de gesproken of gezongen voordracht. Muziek, zang, dans, mimiek, dansers en kostuums maken de voordracht tot een uniek geheel. De verteller improviseert op bekende thema's, terwijl de opvoering binnen een vast kader verloopt van overgeleverde rituele handelingen, formules en refreinen. De orale traditie vormt nog altijd een belangrijke bron van inspiratie voor de Afrikaanse toneelschrijver.

Een duidelijke scheiding tussen orale literatuur en drama is moeilijk aan te brengen, omdat orale literatuur ook altijd een vorm van dramatische expressie is: de manier waarop de 'inhoud' gebracht wordt is een wezenlijk aspect van die literatuur, precies zoals dat bij modern geschreven drama het geval is. Gevoelens, mimiek, gebaren, intonatie, het werken met ritme en rust, de afwisseling van stemmingen en het inspelen op de reakties van de aanwezigen, dit alles maakt deel uit van het karakter van de Afrikaanse orale literatuur en het is tevens inherent aan drama.

Ruth Finnegan (1970:2) wijst met nadruk op het feit, dat bij de bestudering van Afrikaanse orale literatuur de meest fundamentele eigenschap van deze literatuur over het hoofd is gezien, nl. de betekenis van de voordracht zelf en de noodzakelijke aanwezigheid van de voordrachtskunstenaa(s) zonder wie deze literatuur 'niet kan worden verwezenlijkt' en zelfs 'niet kan bestaan als literair produkt'.

De vraag of in prekoloniaal Afrika wel van drama gesproken kan worden, is een van die typisch westerse vragen die getuigen van eurocentrisch denken. Meer dan eens hebben zogenaamde Afrikanisten deze vraag ontkennend beantwoord. Cornevin (1970:52w) gaat zelfs zo ver, dat hij zijn boek over Afrikaans toneel opdraagt aan de 'vader' van het Afrikaanse toneel, Charles Béart, direkteur van een *Ecole Primaire Supérieure* in de jaren dertig van onze eeuw te Bingerville, waar, volgens Cornevin, het eerste Afrikaanse toneel is geboren - dankzij de voortreffelijke Franse koloniale schoolleiding!

Het is uiteraard onjuist om het westerse toneel zoals zich dat de laatste eeuwen heeft ontwikkeld als kriterium te nemen om uit te maken of andere volken en kulturen 'hèt toneel' wel of niet kennen. Wanneer bijvoorbeeld in vormen van drama niet (zoals dat in het westen het geval is) het woord alle andere elementen in de voorstelling overheerst, maar daaraan ondergeschikt is of ermee samen een harmonisch geheel vormt, dan betekent dat niet, dat het toneel 'daar niet zou bestaan', zoals in Euopa wel beweerd is. Het gaat er steeds om welke normen gehanteerd worden door de samenleving waarvoor de dramatische vormen

in kwestie bedoeld zijn. De hierboven genoemde definitie van Van der Leeuw voorkomt dit soort diskussies, maar deze heeft wel het nadeel niet te preciseren om wat voor soort voorstellingen het gaat.

Orale literatuur, zeiden we, is tegelijkertijd ook altijd een vorm van drama. De voordracht, de opvoering is een totaal gebeuren waaraan alle aanwezigen deelnemen, hetzij door te vertellen of muziek te maken, hetzij door ritmes mee te klappen, te dansen of refreinen te zingen. Er wordt voortdurend gereageerd in goedkeurende of afkeurende zin, zowel op de 'vorm' als op de 'inhoud'. Zodoende fungeren de aanwezigen rechtstreeks als kritici en iedereen is nauw betrokken bij het geheel. Er is dan ook sprake van een totaaltheater, in twee opzichten. Ten eerste door de zoëven genoemde rol die het publiek speelt. Woord, dans, muziek en zang hebben een gemeenschapskarakter en zijn gericht op de dialoog tussen twee groepen of tussen enkeling en groep. Dans en muziek vormen nog altijd een belangrijk bestanddeel van het Afrikaanse toneel, ook in veel stukken van westers beïhvloede Afrikaanse toneelschrijvers. Het Afrikaanse traditionele toneel is ook totaaltheater in een ander opzicht: de verteller is meestal ook tegelijkertijd dichter, zanger, musicus en akteur.

Hij is *dichter* omdat hij de overgeleverde 'teksten' op zijn eigen manier, improviserend, herschept op basis van zijn kennis en meesterschap, dankzij zijn beheersing van de traditionele literatuur;

hij is *zanger* omdat hij de tekst geheel of gedeeltelijk zingt;

hij is *musicus* omdat hij zichzelf daarbij begeleidt op een eigen instrument, al is er soms ook een heel orkest van slaginstrumenten, tamtams, xylofonen enz.;

hij is *akteur* omdat hij een of meer rollen uitbeeldt in woord en gebaar.

In de literatuur- en kultuurgeschiedenis is het altijd moeilijk om tijdperken, perioden, stromingen van elkaar af te grenzen: er is altijd sprake van beïnvloeding over en weer. Dit geldt zeker ook voor de wederzijdse invloed die orale en geschreven literatuur op elkaar hebben uitgeoefend en nog steeds uitoefenen. Ten onrechte zijn beide al te dikwijls als twee volledig verschillende zaken behandeld.

Op het gebied van het drama zou het absoluut onjuist zijn te doen alsof traditionele en moderne drama-vormen niet met elkaar te maken hebben. De orale traditie zet zich voor een deel gewoon voort in de geschreven literatuur, ook op het gebied van drama. In een aantal moderne stukken blijft de verteller een belangrijke rol spelen, zoals dat van oudsher het geval is geweest en dat geldt ook voor een aantal andere procédés die gehanteerd worden in hedendaags toneel in Afrika. Alvorens nader op deze procédés in te gaan, is het wellicht zinvol enige aandacht te schenken aan de verschillende traditionele literaire genres, waarvan een aantal elementen in het moderne drama terug te vinden zijn. Ik kan in dit verband niet veel meer doen dan de meest bekende genres opnoemen en een enkel voorbeeld geven. Voor meer informatie verwijs ik naar mijn boek *Toneel en maatschappij in Afrika* (1977)

De mythe

Het begrip mythe is moeilijk te omschrijven en het is bovendien bijzonder kontroversieel. Ik spreek hier liever over ‘verhalen van het begin’, zoals de Oegandees Tom Omara dat doet in zijn *The Exodus* (1972): iedereen begrijpt dan meteen wat er bedoeld wordt. Het gegeven van dit stuk is ontleend aan een eeuwenoude geschiedenis die zich afspeelt in wat nu Acholiland heet, ten oosten van de Nijl, in het noorden van Oeganda. Oorspronkelijk moet het een aetiologische vertelling geweest zijn, waarin wordt uitgelegd waarom twee verwante clans niet aan dezelfde kant van de rivier wonen.

In de moderne versie van Omara wordt het drama geïntroduceerd door een verteller die om zich heen een groep kinderen heeft verzameld - ze kunnen voor het toneel zitten of te midden van het publiek. Via vragen en antwoorden komen ze uit op een punt waar het stuk wordt overgenomen door de ‘echte’ akteurs. Omara voegt er expliciet aan toe, dat in plaats van ge-

noemde introduktie dit gedeelte ook, net als in de overlevering, door één enkele verteller zou kunnen worden samengevat als volgt:

> Lang, heel lang geleden, voordat er nog maar iemand geboren was, liet God, de Vormer, de Naamloze, een Eerste Mens neer op de aarde. Zijn naam was Lwo. In die tijd was de wereld zo kaal als een ei. Er waren nog geen huizen, auto's, kleren of mensen. Alleen deze ene man, Lwo. Uit deze Lwo zijn dus alle mensen die nu leven voortgekomen, ook jullie en ik. Lwo had later een kleindochter die een drieling kreeg. Op het leven van deze broers rustte een vloek, doordat ze voortdurend ruzie maakten en jaloers op elkaar waren. Op een dag kwam er een zo grote ruzie, dat een deel van de familie zich voorgoed aan de overkant van de rivier vestigde.

Het konflikt ontstaat doordat een van de broers zonder het te vragen de voorvaderlijke speer van de oudste broer meeneemt om een olifant te doden, als de eigenaar niet thuis is. De inleiding wordt overgenomen door de akteurs, na het zingen van een Acholi-lied, zoals dat in de traditie noodzakelijk was, voordat een plechtige gebeurtenis uit het leven van de allereerste voorouders geopenbaard mocht worden. De taal van het hele stuk is enigszins verheven, het is geschreven in vrije verzen. Het eindigt met een ceremonie, waarbij de beide broers op hun gekruiste speren zweren, dat ze - voorgoed - uit elkaar zullen gaan. Zo wordt de verdeeldheid van het geslacht van Lwo uitgelegd: daarna heeft de oudste zoon zich op de oostelijke oever van de Nijl gevestigd, terwijl de beide jongere broers op de westelijke oever bleven wonen. De mythe wordt nog altijd verteld.

Omara's *Exodus* staat nog vrij dicht bij de oude overgeleverde vertelvorm, zowel door de rol van de verteller als door het thema en het plechtige taalgebruik.

Het epos

Een ander literair genre uit de orale traditie is het heldendicht, dat overal in de wereld voorkomt. Ook in Afrika is het van oudsher een geliefd soort literatuur. Het traditionele heldendicht is meer dan de weerspiegeling van historische gebeurtenissen. De dramatische verteller van het epos wil in de eerste plaats zijn publiek boeien en hij maakt als kunstenaar de geschiedenis ondergeschikt aan zijn eigen verbeelding. Er blijft wel altijd een ondergrond van waarheid aanwezig, van waaruit de creatieve verbeelding van de dichter-verteller verder werkt. Het epos gaat altijd over een of meer historische personen wier roemrijke daden voortleven in de herinnering van de latere generaties. Het is een kenmerk van het epos dat de hoofdfiguur, de held om wie het gaat, echt heeft bestaan. Historische elementen als veldslagen, veroveringen, enz. zijn authentiek. De held wordt echter in het epos heldhaftiger en zijn daden wonderbaarlijker dan ze in werkelijkheid ooit geweest zijn. In het epos komen ook wonderen voor en toverij; goden en geesten spelen er soms een grote rol in. De held is meer dan een mens geworden, hij is meer dan een ‘gewone’ voorvader en wordt vaak vereerd als een godheid. Epische helden in West-Afrika zijn bijvoorbeeld

Soundjata bij de Malinké in Mali, *Ozidi* bij de Ijaw in Nigeria. J.P. Clark heeft van de Ijaw-traditie gebruik gemaakt bij het schrijven van zijn toneelstuk Ozidi, dat gaat over deze epische held.

Een van de bekendste helden uit de Afrikaanse literatuur is uiteraard Chaka, de Zoeloeheld. Het is opvallend te konstateren dat Chaka zo dikwijls als epische held het toneel is binnengehaald in West-Afrika, zelfs in Franstalig West-Afrika.

Hoe zou het te verklaren zijn dat een aantal moderne schrijvers zich juist door het verhaal van deze Zoeloe-held hebben laten inspireren tot vrije toneelbewerkingen? Senghor (1964), Seydou Badian (1962), Djibril Tamsir Niane (1971) en verschillende andere schrijvers hebben elk op hun beurt een eigen visie gegeven op de figuur van Chaka. Senghor laat vooral de hartstocht en de opofferingsgezindheid van de held zien, terwijl Seydou Badian het thema van zijn dood kiest en hem duidelijker als een zwarte militante strijder afschildert dan Senghor.

Na hen schreef Abdou Anta Kâ zijn versie getiteld *Les Amazoulous* (1972) waarin Chaka zich een visionair betoont die de komst van de Boeren in zijn gebied voorziet. De Guineeër Condetto Nénékhaly-Camara heeft vooral in Chaka de man gezien die een volk omsmeedt tot natie, hij draagt het stuk dan ook op aan Sekou Touré (*Amazoulou*, 1970).

Over Chaka zegt Mphahlele in *The African Image* (1962:169): ‘The Tshaka-figure has always excited the most heroic instincts in the African; this, in spite of the array of white historians who have always represented Tshaka, the Zulu King, as nothing more than a barbarian; a sadistic savage without a drop of mercy’.

Uiteraard kan elke held uit elke traditie voor een nieuw doel bewerkt en opnieuw geïnterpreteerd worden. Dat is in het geval van Chaka gebeurd: toch hebben de verschillende Chakadrama's die aan het oorspronkelijke epos ontleend zijn gemeen, dat ze allemaal proberen door middel van een historische held het roemrijke verleden in ere te herstellen en af te rekenen met de koloniale overheersing die daar geen oog voor had. Elke dramaturg benadert de held op zijn eigen manier en vanuit zijn eigen kontekst en op die manier blijkt niet alleen Chaka, maar ook elke mogelijke andere oorspronkelijke held in de

woorden van Ogunbesan 'a king for all seasons' (1973).

Over gewone mensen

Overgeleverde verhalen over mensen, wijze en dwaze mensen, gelukkige en ongelukkige mensen, bestaan in grote overvloed en soms is op zo'n verhaal in Afrika een toneelstuk gebaseerd.

Ghanese Ama Ata Aidoo baseert zich in *Anowa* op het overbekende verhaal van het eigenzinnige mooie meisje dat alle vrijers die haar ouders voorstellen van de hand wijst om zelf haar keus te bepalen, waarna blijkt dat ze met een duivel is getrouwd. De les is, dat iedereen zich moet houden aan bestaande regels waarbij de vrouw niet veel heeft in te brengen, want, zie je wel, anders loopt het met het meisje verkeerd af. Ama Ata Aidoo heeft het oude verhaal bewerkt. Ze laat het spelen in de tijd waarin de slavenhandel bloeit en de man van Anowa is dankzij zijn slaven schatrijk geworden, maar Anowa is niet gelukkig. Er kan op het houden van slaven geen zege rusten, het is tegen de wil van de goden - onvruchtbaarheid is het gevolg en het stuk eindigt met zelfmoord. De schrijfster hanteert het Engels dusdanig dat het de Afrikaanse kontekst adekwaat weergeeft. In de dialogen tussen een oude man en een oude vrouw is het taalgebruik poëtisch rijk aan metaforen met een *couleur locale*. Als ouderen nemen zij al enigszins afstand van de gebeurtenissen. De moeder van Anowa vertegenwoordigt het konventionele gedragspatroon, dat in kontrast is met de ideeën van haar halsstarrige dochter. Ze redeneert praktisch en haar taal is simpel:

> Ik wil dat mijn kind
> Een gewone vrouw is.
> Dat ze trouwt en
> Een stuk land bewerkt
> En gelukkig is omdat ze
> Haar pepers en uien ziet groeien
> Een vrouw als zij
> Hoort kinderen te krijgen,
> Veel kinderen,
> Zodat ze het zich kan veroorloven
> Er een paar te verliezen

(Aidoo 1973:12)

Dieren als personages

Verhalen over dieren zijn er te over. Maskers van dieren zijn van oudsher gebruikt in riten en maskerades. Fabels zijn als overal elders de eeuwen door verteld. Er bestaan hele cycli rond de schildpad, de gazelle, de haas en de spin. Toneelstukken die op dierverhalen zijn gebaseerd komen veel minder vaak voor. Ik ken ze eigenlijk alleen uit Ghana, waar bijvoorbeeld Efua Sutherland ze heeft bewerkt. Een bekend genre vormen in Ghana de *Anansesem*.

Dit woord duidt zowel het corpus van verhalen aan (dat gevormd wordt door de cyclus van Ananse-vertellingen die in Ghana bijzonder populair zijn), als ook de opvoering, de voorstelling van deze verhalen.

Efua Sutherland heeft dit traditionele toneel bewerkt in de drama-studio te Accra. De spin Ananse is eigenlijk een soort *Elckerlyc* die de mensen laat zien wie ze zijn en hoe eigenschappen als gierigheid, ambitie, onnozelheid of slimheid in de eigen samenleving hun uitwerking hebben. Er kan geweldig gelachen worden om Ananse en zijn streken, maar de les ervan ontgaat niemand, zoals blijkt uit het gezegde: ‘Als Ananse wordt afgemaakt, is de samenleving verloren’. Een voorbeeld van een Anansesem is *The marriage of Anansewa* (Sutherland 1975), de schrijfster noemt dit ‘a storytelling drama’. De verteller speelt inderdaad een grote rol in dit soort toneelstukken. Hij heeft tot taak het verhaal in de eigentijdse kontekst te plaatsen. Het is kenmerkend voor de orale literatuur dat deze met de tijd meegaat. In vele orale verhalen zoals ze nu verteld worden, komen moderne verschijnselen voor als geld, geweren, boeken, flatgebouwen, radio's, televisie, vrachtwagens en zelfs paardenraces of de voetbalpool - het wordt allemaal zonder enige moeite ingevoerd in het verhaal.

In *the marriage of Anansewa* (1975) zijn ook elementen te vinden waaruit blijkt dat Ananse met zijn tijd is meegegaan, zoals de typemachine van zijn dochter en de telegrammen die de PTT bezorgt.

In een voorwoord legt de schrijfster uit hoe ze te werk is gegaan bij haar toneelversie van dit Ananse-verhaal. Ze heeft de verteller in zijn alwetende rol gelaten: als vanouds is hij op de hoogte van wat zich zal afspelen, komt hij tussenbeide in de handeling en levert er kommentaar op. Ook is hij degene die het publiek bij het gebeuren betrekt, zich tussen de mensen begeeft om hun reakties te vragen op een bepaalde penibele spelsituatie. Ze handhaaft ook de muzikale intermezzo's die altijd al kenmerkend waren voor de Anansesem. Deze intermezzo's worden *mboguo* genoemd. De verteller kan ze inleiden, maar ze kunnen ook improviserend worden ingezet door een willekeurige aanwezige, en er kan bij gedanst worden door het publiek. Soms voert een van de spelers een komisch solospel uit met dans en mime. De *Anansesem* worden ook altijd ingeleid met een serie *mboguo's*, en zoals zo vaak in de traditie - en terug te vinden in modern toneel - is een plengoffer nodig voordat de verteller kan optreden (vgl. ook het begin van J.P. Clark's *Ozidi*). Het zingen van de mboguo's gaat gepaard met handgeklap en tamtamritme. Dergelijke muzikale intermezzo's nemen een grote plaats

in in *The marriage of Anansewa:* spelers, musici, dansers, en voorzangers fungeren samen als participerend publiek, voor het geval dat de 'gewone' mensen niet helemaal meer te krijgen zouden zijn - een probleem dat zich in de oude samenleving niet zou voordoen, maar waar Efua Sutherland kennelijk al mee te maken heeft, anders zou ze dergelijke aanwijzingen voor de opvoering niet geven.

De klucht

Het laatste hier te behandelen genre is de *klucht*. Deze onderscheidt zich qua inhoud nauwelijks van het hierboven behandelde genre van de Anansesem, maar de vorm is heel anders. De klucht wordt door verschillende akteurs gespeeld die elk een type voorstellen uit het dorpsleven. Jagers, krijgslieden of boeren spelen de hoofdrol. De bekendste thema's zijn de jaloerse echtgenoot die belachelijk gemaakt wordt, de lichtzinnige vrouw, de opschepper, de betrapte geliefden, de schurk, de gulzigaard enz. Het zijn komische stukken zoals ze overal ter wereld spontaan ontstaan, tot lering en vermaak van het publiek.

Het loopt altijd weer goed af, de problemen worden opgelost, de strijdbijl begraven, het kwaad gestraft en de deugd beloond. Het sukses van dergelijk toneel hangt grotendeels af van het speel- en improvisatietalent van de akteurs, zij maken eigenlijk al spelend het stuk en zorgen voor de komische effekten. Het gaat om een opeenvolging van snelle handelingen, zonder dat er rust en ruimte is voor veel zang en dans. Er is altijd iemand die een ander achterna zit; dat hoort er helemaal bij.

Een voorbeeld is *The Mirror* (1972) van Mukasa-Balikuddembe, die de oude versie heeft opgetekend in het Runyoro/Rutoro, een van de talen van zijn land Oeganda. Daarna heeft hij deze tekst vertaald en gedramatiseerd. Het gegeven van de vermeende ontrouw is altijd bijzonder dankbaar. In *The Mirror* zien we Bamuroga, zijn vrouw Kabuleeta en een buurman. Bamuroga heeft voor zijn vrouw die een paar dagen naar haar ouders is geweest als verrassing een grote spiegel gekocht, 'de eerste van het hele dorp', maar als Kabuleeta thuiskomt - haar man is er niet - en in de spiegel kijkt, trekt ze de verkeerde konklusies:

> Kabuleeta: 'Zo, zo er is dus een andere vrouw in huis. Mijn man heeft iemand gevonden om mij te vervangen in mijn afwezigheid, he? Ik zal haar eens vertellen wat ik daarvan denk. (Ze praat tegen haar eigen spiegelbeeld). Ik zie dat hij hier de baas speelt in huis. Ik zal je maar vast waarschuwen, dat ik niet onder één dak eten wil koken met een gluiperige hoer. Zie je deze kommen, deze borden, deze pannen? Nou, die heb ik met het geld van mijn eigen moeder gekocht en ik neem ze mee terug naar huis. Jij koopt je eigen spullen maar...' (a.w.:138)

Als Bamuroga argeloos binnenkomt, maakt zijn vrouw een enorme scène, waar hij van zijn kant niet onbewogen onder kan blijven. Een buurman komt op het lawaai af en slaagt er uiteindelijk in te bemiddelen. Steeds weer blijkt hoe sterk de traditie doorwerkt in het Afrikaanse hedendaagse toneel. Dat geldt niet alleen voor de *genres* zoals we die hier bespraken, maar ook voor tal van *procédés* uit de traditie. We

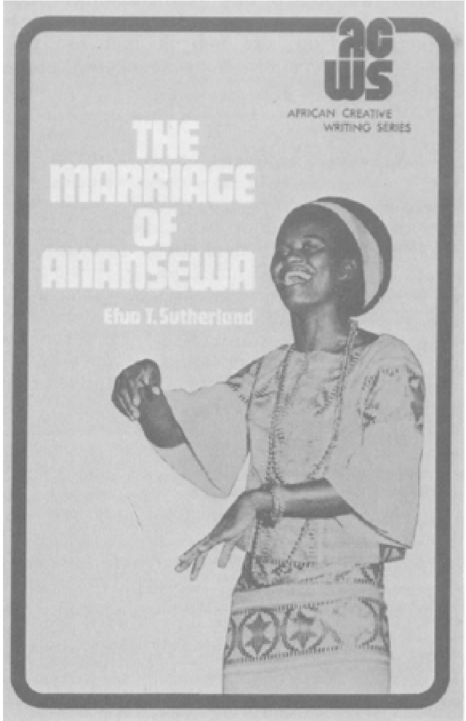
noemden al de verteller die het stuk inleidt of het enkadreert. Hetzelfde geldt voor het hanteren van de taal: uitdrukkingen, spreekwoorden, beelden hebben een eigen funktie in de dialoog. Zo zullen bijvoorbeeld oude mensen een ander taalgebruik hebben dan jongere. Ze werken dikwijls veel meer met spreekwoorden, zoals al werd opgemerkt in verband met Ama Ata Aidoo's *Anowa*. De funktie en de bedoeling van een bepaald idioom worden onmiddellijk begrepen door de toeschouwers voor wie dit toneel geschreven is.

Soms komt gebruik van verschillende talen in één stuk voor. De bewoners van Afrikaanse grote steden zijn meestal twee- of drietalig. Daarvan maakt de populaire toneelschrijver, die zich richt op een publiek in de volkswijken, dankbaar gebruik om zijn stuk een extra dimensie te geven. Een voorbeeld ervan was voor mij het kerstspel dat ik in 1965 zag opvoeren in Kisangani: het werd gespeeld in het Kiswahili (de plaatselijke taal); de erin voorkomende soldaten spraken Lingala (de taal van het leger in Zaïre), terwijl de 'ambtenaren' in de scène waarin iedereen zich op bevel van de keizer moest laten inschrijven, Frans spraken (de taal zowel van de ex-bezetter als van de Administratie). Dit voorbeeld laat zien hoezeer de keus van de taal voor een bepaalde rol op zichzelf al van betekenis is voor de *insider*. Michael Etherton, die de uitgave van twee bundels *African plays for playing* (1975a en b) verzorgde, komt tot dezelfde konklusie in een artikel waarin hij op het taalgebruik van 'volksdramaturgen' ingaat aan de hand van voorbeelden uit het werk van de Zambiaan Kasoma en de Kameroenees Musinga.

Het spreekt vanzelf dat het toepassen van traditionele procédés niet automatisch een artistiek hoogstaand resultaat garandeert, zoals door bekende Afrikaanse literatuurwetenschappers herhaaldelijk is benadrukt (zie bijvoorbeeld Jones 1976).

Het feit dat de orale traditie zo'n duidelijke bron van inspiratie vormt voor de Afrikaanse toneelschrijver, betekent niet, dat de thematiek

van de stukken op het verleden gericht zou zijn. Konfrontatie met het westen, traditie en verandering, en de problematiek van de grote stad zijn m.i. de drie grote thema's die veel toneelschrijvers bezig houden.



Deze thema's hebben met de westerse invloed in Afrika te maken. Ook de vormen van het Afrikaanse moderne drama zijn beïnvloed door westerse toneelvormen. Deze invloeden komen o.m. tot uiting in de volgende punten:

1. De taal is dikwijls een westerse taal, al wordt er ook veel in Afrikaanse talen gespeeld en soms ook gepubliceerd.
2. Het verbale element overheerst muziek, zang en dans.
3. De afstand tussen toneel en publiek dreigt groter te worden, ook in konkrete zin, wanneer er van een verhoogd toneel, i.p.v. de vloer gebruik gemaakt wordt. Het ‘doek’ onderstreept deze afstand nog eens extra.
4. De ‘artistieke informatie’ wordt in veel gekoncentreerder vorm aangeboden en in een aanzienlijk korter tijdsbestek overgedragen aan het publiek dan dat in de traditionele situatie meestal gebruikelijk is.
5. Ook de thematiek is, samen met de maatschappij veranderd.
6. De ‘moderne’ voorstelling, m.n. die in de zaal, is te dikwijls alleen toegankelijk voor een kleine bovenlaag van de bevolking.
7. Kenmerkend voor dit toneel is ook, dat het dikwijls in boekvorm verschijnt bij merendeel Europese uitgevers.

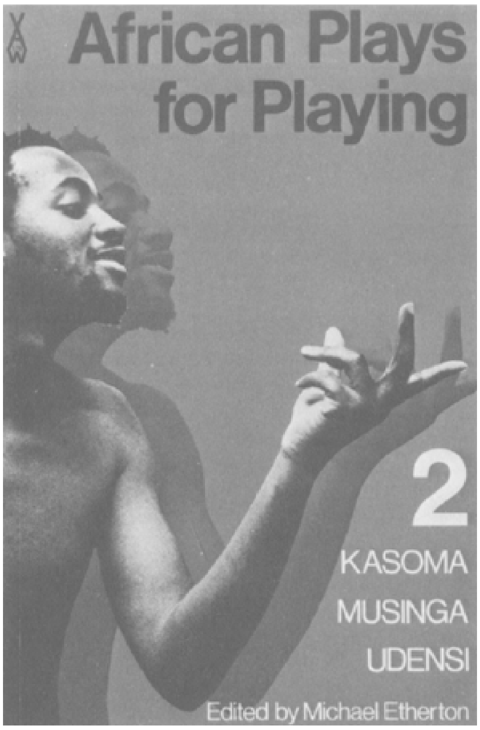
In zijn inleiding bij een speciaal nummer over drame van *African Literature Today* (1976), zegt Eldred Jones, dat populaire stukken bijna nooit worden uitgegeven en dat uitgegeven stukken niet vaak populair zijn bij het Afrikaanse publiek. Volgens Jones moet de ‘taal van het oor’ bij de toneelschrijver prioriteit hebben boven de

leestaal, en zou publikatie voor de dramaturg van sekundair belang moeten zijn (1976:8). In de praktijk blijkt het vaak andersom te zijn, met als gevolg daarvan een groeiende tegenstelling tussen volkstoneel en literair toneel.

Jonge toneelschrijvers beginnen zich te realiseren dat er veel meer te doen is dan zich te beperken tot een klein publiek van school en universiteit. Het volkstoneel in de stad is er een voorbeeld van. De naam van Kasoma werd in dit verband al genoemd.

De volkstoneelschrijver laat zich in zijn werk niet alleen inspireren door het leven van de gewone man in de stad, maar hij schrijft zijn stukken vooral ook voor deze gewone man, het publiek van mensen in de townships, en niet voor de kleine bovenlaag. Etherton (1976) spreekt in dit verband van een *urban pop culture* die zich in de stad heeft ontwikkeld, een mengsel van traditionele en nieuwe elementen, waarvan het resultaat erg origineel kan zijn. Helaas lijken de officiële regeringsvertegenwoordigers die over subsidies moeten beslissen meer dan eens misprijzend over deze nieuwe volkscultuur te oordelen, aangezien ïn de meeste onafhankelijke landen in Afrika de zogenaamde authenticiteit van de traditionele overlevering en de niet-westers beïnvloede kreativiteit als norm wordt gehanteerd voor wat artistieke waarde heeft en wat niet. De mensen in de volkswijken dansen hun eigen dansen zonder zich af te vragen wat er westers aan is en wat authentiek. Etherton vergelijkt het toneel van volksschrijvers als Kasoma met de Ghanese *Concert Parties* en de Nigeriaanse volksopera of Sentongo's theater in Oeganda. Gelijksoortige tendenzen vertoont ook het werk van Zuidafrikaanse toneelgroepen in de townships in dat land, zoals dat door de zwarte studentenbeweging SASO werd opgezet. Deze werken meestal zonder officiële tekst om aan de censuur te ontkomen. De belangstelling voor dit bewustmakende toneel dat onmiddellijk met de lokale kontekst te maken heeft is enorm

groot. Ook in onafhankelijk Afrika wordt de kritiek op de bevoorrechte elite die de macht in handen heeft steeds sterker. Schrijvers en zeker ook toneelschrijvers lopen risiko's door in boeken of op het toneel het eigentijdse onrecht aan de kaak te stellen. Een recent voorbeeld is Ngugi wa Thiongio die gevangen zit vanwege zijn literair werk. De druppel die voor de Kenyaanse overheid de emmer deed overlopen was een toneelstuk dat voor de ‘gewone’ mensen in hun eigen taal (het Kikuyu) werd opgevoerd en waarin de maatschappijkritiek niets aan duidelijkheid te wensen overliet.



Dat toneel in Afrika zich verre houdt van wat in het westen wel l'art-pour-l'art is genoemd, moge inmiddels duidelijk zijn geworden. Dit geldt ook voor het westers beinvloede ‘literaire’ toneel.

Er wordt nog altijd veel muziek gemaakt en gedanst in Afrikaanse toneelstukken en het publiek wordt zoveel mogelijk bij het gebeuren betrokken. In het westen wordt op allerlei manier geëxperimenteerd met dramatische expressie: men voelt steeds sterker de behoefte om de relatie tussen drama en toeschouwers en die tussen toneel en maatschappij opnieuw te konkretiseren. Bij het zoeken naar nieuwe expressie-vormen zou het voor de mensen hier in het westen heel verhelderend kunnen werken om zich te verdiepen in de mogelijkheden op dit terrein zoals die in Afrika bestaan vanuit de traditie.

Geraadpleegde literatuur

Aidoo, Ama Ata, 1970

Anowa, a play
London, Longman

Badian, Seydou, 1962

La Mort de Chaka,
Théâtre, Paris, Présence Africaine

Clark, J.P., 1966
Ozidi, a play

London/Ibadan, Oxford U.P.

Cornevin, Robert, 1970

Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar
Paris, Le livre africain

Etherton, Michael (Ed) 1975a

African Plays for playing
Vol. I, plays by Hevi, Ajibada and Sentongo
London, Heinemann.

Etherton, Michael (Eds.) 1975b

African plays for playing
Vol. II, plays by Kasoma, Musinga and Udensi
London, Heinemann.

Finnegan, Ruth, 1970

Oral literature in Africa
Oxford, At the Clarendon Press

Jones, Eldred. D., 1976
Editorial to Drama in Africa
African Literature Today, 8: VII-VIII.

Jones, Eldred, 1971b

Progress and civilization in the work of Wole Soyinka, in
Perspectives on African Literature,
Christopher Heywood (Ed.),
London, Heinemann.

Kâ, Abdou Anta, 1972

La Fille des dieux. Les Amazoulous. Pinthioum Fann.
Gouveneurs de la Rosée.
Théâtre, Paris, Présence Africaine

Wegen en Grenzen. Een studie over de verhouding van religie en kunst.
Amsterdam, Paris.

Mphahlele, E., 1962

The African Image
New York, Praeger.

Mukasa-Balikuddembe, Joseph, 1972

The Mirror, in *Short East African Plays*, David Cook and Miles Lee (Eds)
London, Heinemann.

Nénékhaly-Camara, Condetto, 1970

Continent Afrique suivi de Amazoulou
Préface de Mario de Andrade,
Paris, Oswald, collection théâtre.

Niane, Djibril Tamsir, 1971

Sikasso ou la dernière citadelle, suivi de Chaka
Préface de Ray Autra, Paris, Oswald, collection théâtre.
Ogunbesan, Kolawole, 1973

A king for all seasons
Chaka in African literature, in Présence Africaine, 88 (4): 197-217

Omara, Tom, 1972

The Exodus
in *Short East African Plays in English*
David Cook and Miles Lee (Eds.)
London, Heinemann.

P'Bitek, Okot, 1974
Horn of my love
Acoli poetry of Northern Uganda
London, Heinemann

Schipper de Leeuw, Mineke, 1977

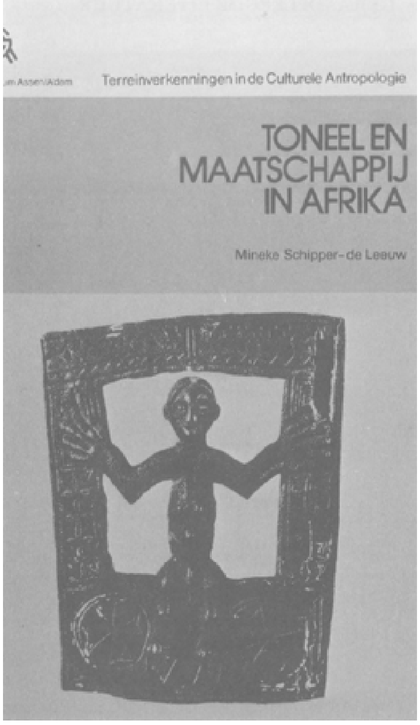
Toneel en Maatschappij in Afrika
Assen/Amsterdam, Van Gorcum

Senghor, L.S., 1964

Poèmes, Paris, Seuil.

Sutherland, Efua T, 1975

The Marriage of Anansewa,
a storytelling drama.
London, Longman.



Tussen filosofie & de sensualiteit
Daan Cartens

In de boekenbijlage van Vrij Nederland van juli vorig jaar is een omvangrijk artikel gewijd aan de boekenlijsten van middelbare scholieren. De drie meest genoemde werken waren *Het bittere kruid* van Marga Minco, *Wierook en tranen* van Ward Ruyslinck en *De herberg met het hoefijzer* van Den Doolaard. Op de lijst van de meest genoemde auteurs neemt Ruyslinck dezelfde positie in, achter Jan Wolkers, maar bijvoorbeeld voor Hermans (3), Mulisch (9), Vestdijk (16) en Reve (19). Deze hoge positie van Ruyslinck op deze ranglijsten is volstrekt niet in overeenstemming met de geringe aandacht voor zijn werk in de dag- en weekbladen. Tot op het moment dat dit geschreven werd (medio december) verschenen er alleen in Hervormd Nederland en Het Vaderland besprekingen van zijn nieuwste roman *Op toernee met Leopold Sondag*. Dat Ruyslinck een auteur zou zijn die vooral jonge lezers aanspreekt zou op grond van de V.N. gegevens geconcludeerd mogen worden, maar hoe moet dan worden verklaard dat een aantal van zijn boeken in het Duits, Engels, Frans, Deens, Grieks, Russisch Roemeens en Pools zijn vertaald, terwijl een complete vertaling van zijn oeuvre in het Frans is aangekondigd. De thematiek en een aantal andere elementen in het werk moeten dan toch een universeel karakter hebben, dat verspreiding over de taalgrenzen heen met een dergelijk succes rechtvaardigt.

Wellicht zijn er twee oorzaken voor de beperkte aandacht voor Ruyslinck aan te wijzen. In het voorjaar van 1965 hield Ward Ruyslinck een aantal lezingen over de ‘drek- en driftliteratuur’, gevolgd door een felle polemiek met de criticus Kees Fens. Toen Ruyslinck vier jaar later een vertaling publiceerde van *Het rode boekje van de sexuele revolutie* werd hij aangevallen op grond van zijn eerder ingenomen standpunt. Ruyslinck repliceerde met: ‘Dat boekje was precies een illustratie van wat ik met mijn drek- en driftgeschrift bedoeld had (...) voor wie dat rode boekje heeft uitgelezen hoeft het echt niet meer, dacht ik.’ De vijandschap met het noorden werd nog aangewakkerd door de beschuldigingen van Jeroen Brouwers over het erbarmelijke taalvermogen van een aantal Vlaamse auteurs, waartoe hij ook Ruyslinck rekende. Een onterecht verwijt, want Ruyslinck hanteert de Nederlandse taal vergeleken met zijn collega's op een zuivere wijze. Bovendien: is het niet vanuit een te groot superioriteitsgevoel om alles wat Vlamingen schrijven aan de Nederlandse norm te toetsen. Generaliserend en dus maar een deel van de waarheid kun je zeggen dat bij een aantal Vlaamse auteurs de relatie tot de maatschappij, de rol van het individu daarin en de verhaaldraad belangrijker zijn dan vormtechnische zaken of het introspectieve, beide veel meer kenmerkend voor schrijvers van boven de Moerdijk.

De ik-figuur van Ruyslincks nieuwe, lijvige roman *Op toernee met Leopold Sondag* is de free-lance journalist Thomas Belser, die een eindje in de veertig nog altijd vrijgezel is en zich laat verzorgen door een ongetrouwde nicht. Zij ruimt de spullen van Belser en diens vriendin Gina op en geeft soms boodschappen aan hem door. De mededeling dat de grafzerk van zijn moeder gebarsten is brengt hem naar het kerkhof, waar hij naast het graf van zijn eigen moeder zijn jeugdvriend Leopold Sondag ontmoet die aan het graf staat van zijn moeder.

> De afstand tussen ons beiden was bijna onmogelijk groot geworden, in de tijd én in de maatschappelijke verhouding. Hij was een beroemdheid

> geworden, een lumen civitatis, een bewonderde en verfoeide wegbereider, de jeugdige vader van een nieuwe dialectiek die het Kantiaanse transcendentalisme probeerde te verzoenen met het liberale humanisme van Croce. (p. 23)

Direct bij die hernieuwde kennismaking constateert Belser de kloof tussen Sondag en hem; bij de beroemde filosoof wel een warme handdruk maar 'geen gevoelsuitbarstingen, geen gejubel, geen uitbundigheid'. Vlak nadat Belser erin is geslaagd om Sondag te strikken voor een interview, blijken de kerkhof poorten gesloten en moeten ze met een ladder de buitenwereld weer bereiken. In het interview met Sondag komen diens belangrijkste ideeën en filosofische affiniteiten naar voren: het geloof in de scheppende krachten (bij Croce vitalita), de houding ten opzichte van het communisme, de moderne welvaartsmaatschappij, de rol van de filosofie. Het gesprek met Sondag vormt de eerste onderbreking van de romanlijn door op een journalistieke manier de filosofie aan de orde te stellen. Voor Belser zelf zijn de aardse de horizontale gevoelens van belang. Het is Gina, zijn 'Koningin van de herfst' en 'Super frosted

pearl' die hem uitdaagt en prikkelt. Tijdens een diner wordt Belser heen en weer geslingerd tussen zijn bewondering voor zijn vriend en de bekoorlijkheid van Gina, die op een gegeven moment zelfs 'wiegt als een luxejacht'. Later blijkt dat zij zich heeft zitten verbijten: 'Weet jij dat ik vanavond erg veel zin had om jouw filosoof op te vrijen, alleen maar om hem van jou af te pakken. Ik heb soms het gevoel dat ik lelijk in de weg sta tussen jullie beiden' (p. 96). Gedwongen tot een keuze kiest Belser voor haar: 'Ik moet de rest van mijn leven aan haar besteden, ze is tien filosofen waard'. Op dat moment verdwijnt Gina uit het boek. Belser is secretaris geworden van Sondag die zich zo volledig op zijn eigenlijke werk kan concentreren en zich niet hoeft laten afleiden door zakelijke besognes en met hem gaat hij op een internationale toernee. Vlak voordat Gina naar haar zus in Engeland vertrekt, vertelt ze Belser dat ze in verwachting is.

De toernee wordt geen succes. Nog voordat ze kunnen afreizen wordt er een aanklacht tegen Sondag ingediend, omdat de

> beklaagde de goede naam van de heer Merly heeft geschaad door hem zonder bewijs daartoe te leveren, publiekelijk als een geheim agent van de C.I.A. af te schilderen en hieraan de bedenking vast te knopen dat de heer Merly zich bij zijn leven tot een van de ergste vormen van corruptie heeft geleend, zijnde het politieke misbruik van een gezaghebbend ambt.

Nu zijn vijanden de kans hebben om Sondag als een subversief denkende, anti-Westers handelende filosoof te brandmerken, zullen ze van die mogelijkheid proberen gebruik te maken. De afloop van het proces kondigt zich a.h.w. al aan door het verloop van de lezing in Parijs. In de Franse hoofdstad moet Sondag zijn betoog onderbreken door een bomalarm. Door de filosoof wordt dit gezien als een nadrukkelijk bewijs voor zijn stelling over de besmettelijkheid van het geweld in de samenleving. Na de interviews met Sondag en Peter Ustinov vormt de gang van zaken tijdens het proces het derde, journalistiek getinte fragment van de roman. Op heel overtuigende wijze weet Ruyslinck de argumenten die tegen Sondag worden gehanteerd uit te laten komen in de strijd tussen aanklagers en verdedigers voor de rechters. Hier is het filosofische geen abstractum meer, een bezigheid voor kamergeleerden om de wereld op een irreëele manier te verbeteren, want:

> Individualisme is volmaakt oninteressant als het geen verlengstuk van de waarheid is. Dit maakt nu juist Leopold Sondag als mens én als wijsgeer zo interessant, niet alleen in mijn ogen, maar in die van miljoenen geestdriftige lezers: dat hij door zijn ideeën, en door de moed en standvastigheid waarmee hij ze verdedigt, zonder het wellicht zelf te weten als zo'n verlengstuk fungeert (p. 257),

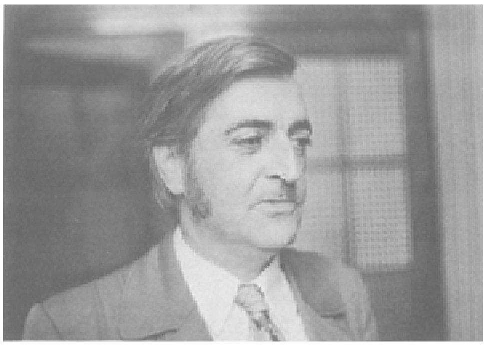
zoals Sondags advocaat Hofman het uitdrukt. Het denken als maatschappelijk relevante activiteit heeft altijd tot problemen geleid met de starre verdedigers van recht en orde, omdat deze iedere creatieve daad beschouwen als een bedreiging van hun positie. De parallellen met het lot van Socrates en recenter, dat van Bertrand Russell worden door Ruyslinck benadrukt. Uiteindelijk wordt Sondag 'bij onstentenis van bewijskracht' symbolisch veroordeeld tot het betalen van de proceskosten. Na

afloop blijkt dat het hele proces in het teken had gestaan van de uitspraak die al tevoren vaststond: Sondag móest veroordeeld worden, want de erkenning dat Merly een handlanger was geweest van de C.I.A. had de Belgische minister van justitie en de geheime dienst in moeilijkheden gebracht.

Via een brief van Gina komt het weerzien van haar wat dichterbij, maar daarvoor moet Sondag nog optreden in Luxemburg. Daar komt hij niet eens aan spreken toe, want onder druk van de farmaceutische industrie die bezwaren koesterde tegen Sondags campagne tegen de vivisectie, was de spreekbeurt afgelast. Ziek keert de filosoof terug naar huis. Belser richt vervolgens de babykamer in en geeft bijna zijn gehele honorarium uit aan presentjes voor zijn aanstaande vrouw, want hij is van plan Gina na haar terugkeer ten huwelijk te vragen. De romantische illusie wordt bruusk verstoord want het vliegtuig van Gina stort kort na de landing neer; zij komt daarbij om het leven. De hele roman zit ingeklemd tussen de twee polen dood en leven en aan het eind van het boek voeren Sondag en Belser voor het crematorium hier een gesprek over, waarmee de cirkel gesloten is, want de dood bracht hen weer bij elkaar (de ontmoeting op het kerkhof aan het begin) en de dood moet ook hun tegengestelde geaardheden, bij Sondag de gerichtheid op het niet-zintuigelijke, het metafysische, bij Belser het afgestemd zijn op het sensuele, het aardse, de lust, opheffen. ‘Ik kwam meer en meer tot het besluit, dat het leven een krankzinnige, onoplosbare algebraïsche functie was: de bekenden werden stuk voor stuk opgelost en je bleef met het onbekende zitten’ (p. 363) besluit Belser.

Op toernee met Leopold Sondag is een indringende, met een fabuleus taalvermogen geschreven roman, waarin Ruyslinck de contradictie tussen rede en gevoel heeft belichaamd in de figuren van Thomas Belser en Leopold Sondag. Thomas naar de ongelovige onder de apostelen en Belser zozeer verwant aan Ruyslincks burgerlijke naam, Raymond de Belser. Voor Sondag heeft de filosoof Leopold Flam als uitgangspunt gediend, het is geen portret van hem, want Ruyslinck kende hem tot voor kort niet persoonlijk, maar werd gefascineerd door diens ideeën. Hij heeft daarover in het *Liber Amicorum L. Flam* (1973) een bekentenis geschreven waarin veel staat over Ruyslincks eigen wereldvisie en problemen die hij in zijn werk uitwerkt. Ruyslinck schrijft over de schok der herkenning die hij krijgt bij de

volgende regels van Flam:



Ward Ruyslinck.

> Op een bepaald moment is een enkeling zich bewust er te zijn, in een bepaalde omgeving en in een bepaalde tijd en hij leeft mee met de vloed, tot op een zeker ogenblik iets gebeurt, een haast onverschillig iets, dat plots lotsbepalende afmetingen aanneemt en de enkeling ertoe gebracht wordt zich over zichzelf rekenschap te geven, over zichzelf na te denken en daarmee ook over de anderen.

Sondag vervult in *Op toernee met Leopold Sondag* de rol van de underdog, de man die in de verdrukking dreigt te raken omdat hij als filosoof de waarheid zoekt en zich niet ingekapseld wenst te zien in een bestaand systeem, noch van links, noch van rechts. Voor Ruyslinck en ook voor Thomas Belser biedt juist de filosofie in de roman de oplossing op de vraag naar de zin van het bestaan, of zoals Belser dat noemt 'de opeens veel ingewikkelder geworden werkelijkheid'. Door deze verbinding te leggen tussen de auteur en één van de hoofdpersonen wil ik niet het autobiografische benadrukken van de roman, want de scheiding tussen fictie en realiteit is juist heel broos. Paul de Wispelaere sprak in Het Vaderland heel terecht over een 'literair zelfportret'.

Een paar kritische opmerkingen. De figuur Gina lijkt te moeten fungeren als de schakel tussen Sondag en Belser, maar zij verdwijnt wel erg plotseling uit het verhaal en kán daarin eigenlijk ook niet meer terugkeren. Haar dood werkt in de roman echter niet als een noodoplossing; de passage over het wachten op het vliegveld, het wachten in haar flat op haar telefoontje uit Londen dat ze nog in leven is, de radeloosheid die zich van Belser meester maakt, als zij verongelukt blijkt te zijn, behoren tot de indrukwekkendste van de roman. Hier niet de soms wat al te barokke taaluitingen om haar prachtige gestalte en de genoegens van het samenzijn te beschrijven die in het begin van de roman leiden tot sensuele overdaad. Verder heet het theater in Amsterdam niet 'De brakke gronden', maar 'de brakke grond' en is de Russische schrijver Toergenjev nooit officieel verbannen, wel gedwongen tot een verblijf op zijn landgoed. Maar dit zijn schoolmeesterachtige bemerkingen voor wat bovenal een knap geconstrueerde en geschreven roman is en ook een *belangrijk* boek, want handelend over de essentie van ons bestaan.

Ward Ruyslinck: Op toernee met Leopold Sondag Manteau. 370 blz. f 28,50

Herman Frederiks in Parijs
Hans van de Waarsenburg

Als romanschrijver debuteerde Wim Hazeu in 1970 met *De helm van aarde*. In 1972 verscheen zijn 2e roman met de - nog steeds intrigerende - titel: *Duitse honden bijten* en onlangs verscheen bij Uitg. Nijgh & van Ditmar Hazeu's derde roman *Een duif boven Parijs*. Net als Jaap Harten en Louis Ferron heeft Wim Hazeu in beide vorige romans blijk gegeven van een sterke betrokkenheid bij het merkwaardige fenomeen: DUITSLAND. Zo valt b.v. op dat er in alle drie de romans van Hazeu sprake is van een vader, die in een kamp heeft gezeten, waarin hij door verzetswerk terecht is gekomen. Deze vader laat Hazeu in veranderende détailaspecten optreden. In deze nieuwe roman b.v. als jeugdherinnering. De hoofdpersoon Herman Frederiks herinnert zich van een huiszoeking alleen maar Duitse laarzen. Als jongetje zat hij onder de keukentafel en zag dit alles op die merkwaardige ooghoogte gebeuren, (een associatie met Kosinsky's *De geverfde vogel* schoot me even te binnen).

Hazeu's betrokkenheid met de door Duitsland gevoerde 2 wereldoorlogen is echter meer ‘afstandelijk’, nuchterder. Hij heeft geen indringende trilogie geschreven als Louis Ferron b.v. waarin via een mengeling van historische en gefantaseerde personages getracht wordt de wortels bloot te leggen, evenals de mentaliteit, die tot zulke ontzaglijke slachtvelden en moordpartijen hebben geleid.

In zijn romans staan het individu (dikwijls niet in staat tot een echte liefdesrelatie; wel tot verliefdheid door middel van, laten we zeggen ‘melancholische hulpeloosheid’) en het geweld, de onderdrukking, de oorlog kortom, centraal tegenover elkaar. Beide middelen vormen tot nu toe merkwaardige kernen in zijn romans. Daarnaast komt er nog bij, dat zeker in deze derde roman de hoofdpersoon een identiteitskrisis doormaakt.

Als journalist heeft Herman Frederiks zijn baan bij de krant opgezegd:

> De hoofdredacteur had hij meegedeeld dat hij zich niet kon verenigen met zijn criteria van ethisch reveil, herstel van de gezagsorde en publieksbevrediging.
> De ontstane leegte na zijn vertrek probeerde hij nu misschien te kunstmatig op te vullen met het werken aan het boek. (pag. 23)

Het boek dat hij in opdracht van een uitgever gaat maken, heeft de Eerste Wereldoorlog tot onderwerp. Om dit karwei te klaren vertrekt hij naar Bretagne. In zekere zin raakt Herman Frederiks daar enige tijd bevrijd van het kernthema van zijn identiteit: ‘wie ben ik en waarom leef ik’. (pag. 160). Al met al een identiteitskrisis van een mens tegenover de huidige maatschappij, en een krisis tegenover een ander individu. In *Een duif boven Parijs* is dat Viviane. Tijdens zijn verblijf in Bretagne, tijdens zijn ‘oefening in het alleen-zijn’, is zij het personage dat Hazeu nodig had, om de misschien wel fundamentele onmogelijkheid tot een vaste liefdesrelatie duidelijk te maken. Viviane is de broze schakel met Nederland, de uitgever (een grote uitgever, die nu niet direct sympatiek beschreven wordt...), zijn moeder, zijn meer vitalistische vriend Hans Greidanus. Viviane zelf heeft twee kinderen, heeft een vrij-huwelijk met een verder niet aan bod komende purser van de K.L.M. Zij komt hem soms in Bretagne bezoeken. Hermans houding tegenover haar is een

weifelende. Soms laat hij zich meeslepen, meestal reageert hij gereserveerd, terughoudend, zwijgzaam, hoewel hij anders zou willen. Herman Frederiks, journalist, schrijver, op zijn manier erg betrokken bij wezenlijke zaken, een mens die voorzichtig tast en aanraakt en onzeker wordt, wanneer hij echte menselijke warmte voelt.

Dit alles speelt zich af tegen het decor van een Bretons landschap, dat tevens 'een zeeschap' is. Wim Hazeu laat hiermee zijn derde boek voor de derde maal in het buitenland spelen (afgezien van een passage uit *Duitse honden bijten* dat zich afspeelde in Domburg).

Ook is voor Hazeu typerend, dat in zijn romans, naast dit 'buitenlandse' aspekt ook het aspekt van verzet, 'oorlog in het klein' in de aktuele handeling van de roman zèlf zich afspeelt. Herman Frederiks raakt in Bretagne betrokken bij de Bretonse Vrijheidstrijd via de boer Léon Lemaire. Hij bezorgt deze boer een alibi, nadat er een bomaanslag is gepleegd op het plaatselijke casino, dat in de toeristische tijden vooral door 'Parijzenaars' wordt bezocht. In wisselende passages beschrijft Hazeu de mo-

tivatie van deze handvol idealisten of irrealisten. Naast het avontuurlijke aspekt, het bindende aspekt van deze mini-oorlog heeft Wim Hazeu gelukkig oog voor eventuele kwalijke aspekten van een overdreven nationalisme, dat een uitspraak als deze tot gevolg kan hebben: ‘Een Breton moet Breton blijven en zich niet mengen met anderen’. Aldus boer Léon Lemaire op blz. 25. Herman Frederiks merkt hier tegenover op, dat de boer nogal een racistische uitspraak heeft gedaan. Waarna de boer een redenering opbouwt die je als lezer voor de zoveelste maal je tenen bij elkaar doet knijpen, maar waardoor Hazeu als schrijver een groot gedeelte van de kwalijke kanten van dit soort verzet blootlegt. Wat ook niet kon uitblijven bij een auteur als Wim Hazeu (ik denk hierbij aan het ‘Englandspiel’, dat hij geëntameerd heeft) is het beschrijven van een verradersrol in de vorm van de ‘majoor’ waarvan hij een werkhuisje heeft gehuurd. Tegen het einde van het boek tracht hij Herman Frederiks te ontmaskeren en hem bepaalde bronnen te ontfutselen. Verhoudingsgewijs maakt het hierboven besprokene een 40 procent uit van de totale roman. In de andere 60 procent wordt de lezer betrokken bij de gruwelijke en onthutsende feiten, die Herman Frederiks ontdekt tijdens het schrijven van zijn boek over de Eerste Wereldoorlog. Opnieuw wordt aangetoond hoe zinloos deze massaslachtingen in de modder zijn geweest. Opnieuw worden we geconfronteerd met de kruiperige en lafhartige houding van de toenmalige Nederlandse regering, die afgaande op wat Hazeu ons mededeelt eerder een pro-Duitse houding innam, dan zich neutraal opstelde.

Onthutsend, zeker voor de jongere lezer, is de beschrijving van de kampen van Belgische vluchtelingen en hun behandeling daar. Eveneens geldt dit voor de beschrijving van de bloedige muiterij in een opleidingskamp van Schotse soldaten. En zeer verhelderend in dit speurwerk van Herman Frederiks blijkt iedere keer opnieuw de rol van de schrijver in dit wereldgebeuren te zijn. Ik citeer:

> Verwey, Gorter, Henriette Roland Holst, Van Eeden, Van Schendel en nog een handjevol schrijvers waren mentaal in protest gegaan tegen de oorlog, maar het overgrote deel van de Nederlandse literatoren deed alsof de neus bloedde en maakte zich druk om lezingen uit eigen werk en kritieken in kranten en tijdschriften. (pag. 62)

Dit schrijft Hazeu niet over de betrokkenheid van Nederlandse literatoren tijdens de Amerikaans-Vietnamese oorlog maar over de Eerste Wereldoorlog. Herman Frederiks (iedere keer heb ik de neiging om Frederik Hermans te schrijven, dat krijgt men met de soort doorzichtige woordspelingen of is deze omkering bedoeld als een direkte referentie aan een in Parijs woonachtig Nederlands auteur?), ik herhaal dus, Herman Frederiks ziet zijn betrokken heid bij W.O.-I a.v.:.

> Hij was bij de Eerste Wereldoorlog betrokken geraakt, omdat hij de parallellen met de volgende oorlog en met deze tijd zag, maar de onmacht om een verklaring voor deze betrokkenheid te vinden bracht hem aan het twijfelen. (pag. 91)

Ook op pag. 161 treffen we enkele zeer kritische opmerkingen aan over Nederland en speciaal de rol van de schrijver in dit land. Er wordt o.a. gesteld, dat schrijvers in dit land altijd hebben gefunctioneerd als randversiering. En, ik citeer nu letterlijk:

En als zij lastig zijn voor de gevestigde orde, dan reageert de orde als van de orde verwacht mag worden: ‘niets mag leven waar men dat niet heeft toegestaan. Orde is een kleine zelfgeschapen woestijn’ (Canetti).
(...)
Slechts als de middelen om schrijvers te isoleren te nadrukkelijk en te opzichtig werden (zoals de Duitse overheid dat placht te doen, in Nederland in '40-'45), dan konden zij zich manifesteren als individualisten die opkwamen voor de onderdrukking van het individu, maar zodra werden de middelen subtieler, in tijden van ‘vrede’, of de auteurs konden weer gaan zingen op een leeg perron. Dezelfde auteurs die tijdens de Tweede Wereldoorlog verzetsdichters en zelfs geuzen werden genoemd, werden enkele jaren later als lastig, ondeskundig, niet-vaderlandslievend en zonderling aan de kant gezet, toen zij protesteerden tegen het optreden van Nederland in Indonesië.

Met *Een duif boven Parijs* heeft Wim Hazeu tegen een decor van boeiende feiten, intrigerende opvattingen en opmerkingen betreffende de Eerste Wereldoorlog een wat ik zou willen noemen opmerkelijke documentaire roman geschreven. Dat hierdoor de hoofdpersoon Herman Frederiks nadrukkelijker uit de verf komt als mens en persoon, dan de wat schetsmatig gebleven Viviane en enkele andere personen, neem je als lezer op de koop toe, temeer daar Herman op de laatste blz. van het boek tot een feilloze zelf-analyse komt (al heeft hij eerder in het boek iedere vorm van analyse scherp afgewezen). Op een hotelkamer in Parijs beseft hij, dat zijn menselijke onvermogen om in een relatie met de maatschappij en daardoor dus een of meer mensen te komen, ligt aan het onvermogen om menselijke warmte uit te stralen. (pag. 216). Dit geeft de lezer, hoe vreemd het ook moge klinken, een opgelucht gevoel. En dit gevoel wordt nog versterkt - zij het maar een fractie van 1 seconde - door de mededeling dat er gelukkig nog mensen zijn, die dat wel kunnen. Even later verschijnen op het T.V.- scherm marcherende en paraderende troepen van het Franse leger. Het is die dag uitgerekend ‘Quatorze Juillet’...

Wim Hazeu: Een duif boven Parijs
Nijgh en van Ditmar. 220 blz. f 24,50

Filosofie: dialoog of vertoog
Frans Boenders: Denken in tweespraak
Karel van der Leeuw

'Filosoferen' is voor veel mensen synoniem met 'ouwehoeren'. Dit filosoferen vindt plaats, wanneer de geest beneveld is, of waar helemaal geen geest aanwezig is. Er is geen wijsheid in het filosoferen meer aanwezig. Immers: spreken is zilver, zwijgen is goud; De wijze zwijgt, de dwaze roert zijn mondje. Denken en spreken lijken zodoende met elkaar in tegenspraak.

Niet altijd is de verhouding tussen taal en denken zo geweest. In de oudheid speelde het gesprek, de dialoog of diskussie een grote rol in de filosofie. Spreken stond niet tegenover denken, de spraak was ook niet het expressiemiddel voor de pasklare gedachte, maar het denken zelf vond plaats in de taal.

Vaak stelde de meester vragen; niet echter, om zijn leerlingen de eenmaal verworven kennis te ontlokken, maar om ze tot denken te bewegen. Zo spreekt Mencius met de vorsten van zijn tijd: hij ondervraagt ze, om ze op het onjuiste of inkonsekwente van hun handelswijze en hun opvattingen te wijzen. Waarom zegt hij niet eenvoudig wat hij er zelf van vindt? Hij wil de vorst zelf de waarheid laten ontdekken; uit voorzichtigheid, men kan immers beter niet al te eigenwijs zijn tegenover vorsten; en uit didaktische overwegingen, het alleen gehoorde gaat immers het ene oor in en het ander uit.

Ook Socrates ondervroeg zijn gesprekspartners. Bij hem raakt echter het vraaggesprek nog meer aan het wezen van het denkproces zelf. Door vragen wordt de schijnwijsheid der ondervraagden ontmaskerd. Maar niet om de aldus geledigde kruik vervolgens met nieuwe wijsheid te gieten, maar om in het gesprek de waarheid op het spoor te komen. Socrates is immers niet wijzer dan zijn gesprekspartners; hij weet alleen maar dat hij niets weet.

In zijn weergave van de gesprekken van Socrates spiegelt Plato ons een tweeledige funktie van de dialoog voor. Het vragen dient, om de ondervraagde de kennis in herinnering te brengen die hij eigenlijk reeds in alle eeuwigheid bezeten heeft. De filosoof is slechts de vroedvrouw die het ware inzicht helpt geboren worden. In de latere dialogen van Plato, zoals de 'Parmenides', wordt de ondervraging meer een echte diskussie. Alle voor- en tegenargumenten worden genoemd, omdat de waarheid met de grootst mogelijke zekerheid achterhaald moet worden. Plato, en na hem Aristoteles, proberen echter methoden te ontwikkelen, om langs systematische weg alle mogelijke gezichtspunten en argumenten aan bod te laten komen. En daarmee gaat de praktijk van de dialoog over in de theorie van het denken: de logika. De filosofie krijgt de vorm van het vertoog, waarin het juiste inzicht systematisch wordt ontwikkeld. Wel blijft de dialoog als literaire vorm bestaan, maar dat is alleen te danken aan het enorme gezag van de filosofie van Plato, dat men meende te moeten onderstrepen door ook de vorm van zijn geschriften te imiteren.

Dat het gesprek in onze tijd een wederopleving meegemaakt heeft, is in de eerste plaats te danken aan de moderne kommunikatiemiddelen: tijdschrift, radio, televisie.

Het 'interview' heeft echter een totaal andere motivering: de bekende persoonlijkheid wordt ondervraagd, hetzij om hem te bewegen zijn wijsheid in simpele

formuleringen te gieten; hetzij om ons de ‘persoon’ achter het ‘systeem’ te doen kennen. Er wordt niets nieuws ontwikkeld in het interview. Het bekende wordt gereproduceerd of van aantrekkelijke kleuren voorzien. Het interview is geen dialoog, maar een op kunstmatige wijze in stand gehouden monoloog.

In de filosofie is het interview in de mode geraakt sinds het bekende boek van Ved Mehta. Ved Mehta's boek is leuk om te lezen, maar voegt niets nieuws toe aan de kennis van de denkers, die hij ondervraagt. Het is hier niet de wijze die vraagt, maar de dwaas die de wijze toevallig in een goed humeur aantreft en daarvan gebruik maakt om hem een deel van zijn wijsheid afhandig te maken. De kunst van de dwaas is het de wijze dusdanig te ondervragen dat hij meer prijs geeft dan hij eigenlijk wilde. Ved Mehta's boek is sindsdien talloze malen

geïmiteerd in de vorm van bundelingen van interviews, die soms eerder voor radio of televisie waren gehouden.

Kan een verzameling gedrukte gesprekken meer zijn dan een dergelijk intellektueel plaatjesboek? Dat kan onder twee voorwaarden: er moet een eenheid te ontdekken zijn in de gevoerde gesprekken, en de ondervrager moet meer in zijn mars hebben dan een verzameling journalistieke trucs.

Het boek van Frans Boenders, *Denken in Tweespraak*, is een verzameling interviews, oorspronkelijk gehouden voor de BRT. De interviews zijn verenigd onder een 3-tal thema's: de nieuwere ontwikkelingen in de wetenschapsfilosofie, de 20e eeuwse psychiatrie en psychoanalyse, en de ideeëngeschiedenis, in het engels ‘history of ideas’ of ook wel ‘intelectual history’ genoemd. De aldus ontstane bundel is zeker lezenswaard; ten eerste omdat Frans Boenders een aantal gesprekspartners heeft weten te strikken, die niet altijd in het centrum van de publiciteit hebben gestaan; ten tweede, omdat de gesprekken vaak meer zijn dan een schematische reproduktie van het al bekende. Op het gebied van de wetenschapsfilosofie ondervraagt Boenders resp. Karl Popper, Thomas Kuhn en Paul Feyerabend; op het gebied van de psychiatrie achtereenvolgens Ronald Laing, Thomas Szasz, Henry Ellenberger (schrijver van een boek over de geschiedenis van de dieptepsychologie) en Paul Roazen (schrijver van een 3-tal boeken over Freud en zijn school); over de ideeëngeschiedenis Peter Gay (wiens omvangrijke boek over de Verlichting buiten vakkringen nauwelijks bekend is), Theodore Roszak (de theoreticus van de ‘tegen-kultuur’), Stephan Toulmin en Ellen Janik (gezamenlijke schijvers van een in korte tijd onvoorstelbaar populair geworden boek over de achtergronden van Witgensteins filosofie) en de futuroloog Alvin Toffler.

Boenders schrijft zelf in zijn inleiding, dat hij zijn interviewmethode heeft aangepast aan degene die hij ondervroeg. Hoe interessant het resulterende gesprek is geworden, hangt daardoor ook in sterke mate van de persoonlijkheid van de betrokkene af. Het slechtste voorbeeld is het openingsinterview met Sir Karl Popper, die zich minzaam laat verleiden tot het debiteren van de wijsheden die wij reeds jaren van hem kennen in een voor het grote publiek begrijpelijke vorm. Veel interessanter zijn de interviews met bijvoorbeeld Kuhn, Feyerabend, Laing of Roazen, die Boenders veel serieuzer nemen als gesprekspartner, waardoor soms meer een diskussie dan een interview ontstaat. Het interview met Kuhn bijvoorbeeld is beslist verhelderend, ook voor wie de ‘struktuur van wetenschappelijke revoluties’ kent. Kuhn verduidelijkt zijn opvattingen en begrippen, legt uit hoe hij ertoe gekomen is, relativeert, vergelijkt zichzelf met andere diskussianten in het debat om de objektiviteit en het kumulatieve karakter van wetenschap, enz. Hetzelfde geldt voor Feyerabend, die bovendien interessante informatie geeft over zijn eigen intellektuele herkomst en die van anderen. Sommige van de interviews geven aldus inside-information die meer is dan alleen maar kleurrijk decor.

Kan men echter ook een diepere eenheid ontdekken in de gesprekken? Voor een deel wel, voor deel niet. Als thematisch voor het boek kan men twee uitspraken beschouwen. Ten eerste die van Paul Feyerabend: ‘het is mijn vaste overtuiging, dat bepaalde vaste denkstrukturen moeten worden opgeblazen’; ten tweede de uitspraak

van Theodore Roszak: ‘Niets is revelerender dan de eerbied die mensen hebben voor wetenschapsbeoefenaren als deskundige, en voor de rol die ze spelen in de ekonomie - de rol van hogepriester - aan wie we onze problemen kunnen toevertrouwen’. In vrijwel alle gesprekken komt de allesoverheersende rol van de wetenschap ter sprake; de wetenschap als het éne, monolitische systeem om de werkelijkheid te behandelen. Met name Kuhn en Feyerabend laten natuurlijk zien dat de wetenschap veel meer een kleinschalige aangelegenheid is dan ons in de schoolboeken wordt voorgespiegeld. Wetenschap is niet de éne methode om alles te doen. Ook de wetenschap bestaat veeleer uit een veelheid van steeds kwalitatief nieuwe problemen, waarin men eerst als een vis moet leren zwemmen voor de uitgang gevonden kan worden. Kuhn verzet zich daarbij tegen de interpretatie die er van zijn opvattingen gegeven is, als zou wetenschap irrationeel zijn. De wetenschap is niet irrationeler dan we dachten, maar rationaliteit is iets anders dan we dachten: namelijk het oplossen van voorkomende problemen met behulp van de middelen waarover we beschikken.

Een ander thema dat voortdurend terugkeert, is de tirannie van de wetenschap en de wetenschappers. Op geheel verschillende wijze komt bijvoorbeeld in de gesprekken met Szasz, Toulmin en Janik, en Roszak ter sprake, hoe de wetenschap het terrein van het morele handelen geuserpeerd heeft. Witgenstein, zoals hij door Toulmin en Janik wordt geïnterpreteerd, bakent exakt af waar de wetenschap zich wel en niet mee kan bemoeien. Het terrein van het morele handelen moet gezuiverd worden van kwasi-wetenschappelijkheid, niet omdat het onbelangrijk zou zijn, maar omdat het het enige belangrijke in het leven is; en het leven kan alleen maar geleefd, niet beredeneerd worden.

Op een geheel ander terrein verzet Szasz zich tegen de overheersing van de wetenschap. Door de goedkope truc om elk menselijk probleem een ‘ziekte’ te noemen, dreigt met name de medische wetenschap zich van het gehele menselijk leven meester te maken. ‘Ziek’ en ‘gezond’ nemen de plaats in van ‘kwaad’ en ‘goed’. Evenals in het thema van de verbrokkeldheid

der wetenschappelijke problematiek, treedt hierin een soort anarchistische tendens naar voren: de mensen hebben zich bevrijd van de heerschappij van de kerk; sommigen hebben zich bevrijd van de heerschappij van de staat; nu dienen ze zich te bevrijden van de heerschappij van de wetenschap; het waarschuwend vingertje wordt geheven tegen de neiging om alle antwoorden van hogerhand te verwachten. Waar Artis ligt, kan ik vinden op de plattegrond van Amsterdam; of ik er heen zal gaan, kan ik alleen maar zelf uitmaken.

Bijna elk van de interviews knoopt aan bij een of meerdere door de geïnterviewden geschreven boeken. Los van het belang dat de interviews op die manier op zich krijgen, is het geheel toch min of meer een eenheid geworden door de voornoemde, anarchistische pre-occupaties, die alleen maar van Frans Boenders afkomstig kunnen zijn. Aangenomen, dat hij daarnaar bewust gestreefd heeft, is hij zeker niet volledig geslaagd in het aanbrengen van een dergelijke eenheid. Sommige gesprekken vinden als het ware geen plaats in het geheel; zoals met name die met Ellenbergen en Roazen; hoe interessant de onderwerpen verder ook zijn. (met name Roazen's openbaringen over de 'petite histoire' van de Ecole Freudiènne zijn uiterst boeiend voor wie zijn boeken niet gelezen heeft). Veel belangrijker echter dan deze interessante detailinformatie is de herhaalde boodschap die zich steeds weer aan de lezer opdringt: dat het tijdperk der deskundige patentoplossingen voorbij is en dat we voor ons zelf moeten gaan denken.

> Wel, de psychiatrie probeert als het ware biefstuk te snijden met snijdende opmerkingen. (Szasz)
> Eén van de moeilijkheden met Freuds systeem is, net zoals bij Marx trouwens, dat bijna je hele manier van denken erdoor bepaald wordt. Eenmaal in het systeem, kom je er niet zo gemakkelijk meer uit. (Roazen)
>
> Vooruitgang is alleen mogelijk op een beperkt terrein: in de geneeskunde, in regeringsvormen, in de groeiende zorgen voor, bijvoorbeeld, de gevangene. (Gay)
> De kwestie is dat de fundamentele menselijk problemen nooit zullen verdwijnen. (Janik)

Frans Boenders: Denken in tweespraak
De Bezige Bij. 290 blz. f 32,50

Muiterij & discriminatie in het oude Indië
Margaretha Ferguson

'Maar welk beeld,' vroeg iemand mij onlangs naar aanleiding van een voor mij gebruikelijke boutade tegen de Ruslandvisie van Karel van het Reve, de Chinavisie van Kousbroek etc., 'acht u dan wèl juist?'

'Er bestaat geen juist beeld,' zei ik, 'het beeld van Van het Reve en consorten is wel juist, maar het is niet volledig. Een volledig beeld van een samenleving bestaat uit een oneindig aantal aspecten, die door een oneindig aantal subjecten of groepen van subjecten positief of negatief gewaardeerd worden. De subjectiviteit ligt vooral in de *keuze* van op zich onloochenbare aspecten en de overbelichting daarvan door de diverse groeperingen.'

Onze keuze van 'waarheid' geldt ons per definitie niet overzienbare heden, maar nog evenzeer het verleden. De enige manier m.i. om het waarheidsgetrouwe beeld van een samenleving zo veelomvattend mogelijk te maken is, je openstellen voor tegenstrijdige publicaties. Dus: vóór die verrukkelijke boeiende reis naar Indonesië wordt aangevangen, naast het reisgidsenproza en de heimweeliteratuur zoals die bovenal wordt bedreven door het tijdschrift *Moesson* (uitg.: *Tongtong*), kennisnemen van wat bijvoorbeeld het voortreffelijke blad *Onze Wereld*, uitgegeven door de *Novib*, en de stencils van de Werkgroep Indonesië van de Leidse Universiteit te melden hebben. Het is jammer dat het eveneens door de *Moesson-groep* uitgegeven heimwee-boekje *Mendoeng* van de jonge Indischman Ralph Boekholt dermate onbenullig is, met kleine proza-stukjes vaak zonder kop of staart, dat het geen enkel tegenwicht kan bieden tegen meer kritische geschriften Indonesië betreffende. De platenboeken van Hein Buitenweg die vooral de visuele schoonheid en het schilderachtige van de tropen naar voren halen, maar waarin voor een andere dan vertederende visie op 'de eenvoudige tani (boer)' etc. weinig plaats is, kunnen het misschien ietsje beter uithouden naast dat andere, eindelijk verschenen ware verhaal over *De muiterij op de Zeven Provinciën*.

Dit verhaal wordt gedaan door Maud Boshart, in 1933 korporaal op de Zeven Provinciën. 'Ongetwijfeld is Indië een mooi land, maar wanneer de bestaansvoorwaarden er voor sommige mensen nu niet van dien aard zijn, dat men een behoorlijk leven kan hebben, is het opmerkelijk zo vlug als die prachtige natuur je geen belangstelling meer inboezemt,' merkt hij nuchter op en geeft vervolgens een schets van het leven van een marineman in Indië. Is deze gehuwd dan betekent dat een twee jaar durende afwezigheid van vrouw en kinderen 'en, nu volgt het ongelooflijke, de huismoeder ontvangt als dank voor het afstaan van haar echtvriend aan het vaderland, minder loon in de week dan wanneer ze haar man in Holland heeft'.

Na de Wall-Street-crisis van 1929 die als economische malaise in Indië sterk doorwerkt, worden over heel Indië de salarissen bekort, particuliere bedrijven inbegrepen. Ook bij de marine wordt enorm bekort, maar om 'eventuele activiteiten van de organisaties lam te slaan verschijnen er in de Indische pers regelmatig berichten van uitstel, vermoedelijk niet doorgaan,' etc. Nieuwe feiten van salarisbekorting echter logenstraffen deze geruchten, waardoor de ontevredenheid bij het personeel ernstige vormen gaat aannemen. Maud Boshart is actief in de vakbond en dringt aan

op samenwerking met inlandse vakbonden. Hij is echter niet op de hoogte van de muiterij die door de inlanders wordt begonnen, maar blijkt de aangewezen persoon om tijdens de muiterij op te treden als bemiddelende instantie tussen lager personeel en officieren. Wat zijn relaas vooral zo overtuigend maakt is dat hij heel duidelijk aangeeft waar hij zelf staat, en vanuit die positie toch een helder oog heeft voor de verdiensten èn tekortkomingen bij *alle* partijen.

Een zwakte van het boek is dat deze herkenbaarheid wel niet zal worden bereikt bij lezers die Indonesië niet kennen en bijv. de zuiverheid van de dialogen in 'Indisch-Nederlands' niet kunnen proeven.

Hij vertelt over wat er precies gebeurde die vijf dagen van de muiterij (in het Indië van die tijd deed als grapje de ronde het niet woordelijk juiste verhaal dat de muiters naar hen achtervolgende autoriteiten hadden geseind: 'Ons niet hinderen!'), hoe er met geweld een einde aan werd gemaakt, door het werpen van een bom die vele tientallen slachtoffers tot gevolg had. Vervolgens de arrestatie, de bejegening als gevangene, de ronduit absurde gerechtelijke processen, het gevangenenvervoer naar Nederland, de uiteindelijke straf.

Bosharts verbazing dat hijzelf wordt gezien als de gevaarlijkste raddraaier leidt tot zijn in-

zicht: ‘Het mocht en kon in Indië niet van algemene bekendheid worden dat de muiterij van de Zeven Provinciën uitsluitend inlands initiatief en uitvoering was geweest. Het superioriteitsgevoel dat daarvan voor de gehele inlandse bevolking het gevolg zou zijn geworden bracht consequenties met zich mee, waarvan de gevolgen niet te overzien waren.’

Wat Boshart hier laat zien aan gebrek aan inzicht bij de toenmalige autoriteiten, leidend tot onderdrukking en geweld, vormt voor het Nederlands publiek nog nauwelijks, en nauwelijks meer, plezierige leesstof. Vandaar dat hij zijn verslag, voltooid in 1937, nadat hij na gratiëring vanwege de verloving van Juliana werd vrijgelaten uit de strafgevangenis van Leeuwarden, zelfs bij de toen nog echt socialistische Arbeiderspers niet gedrukt kon krijgen. En toen Boshart in 1957 zou optreden in een tv-programma bij de VPRO greep het kabinet-Drees in met het dreigement ‘de knop te zullen omdraaien’!

Deze gegevens zijn vermeld in de uiterst instructieve inleiding van H.J.A. Hofland; deze haalt ook verbijsterende staaltjes aan van hoe de Muiterij in beeld wordt gebracht door meer gezagsgetrouwe lieden als bijvoorbeeld de goedaangeschreven historicus van de Nederlandse zeevaart J.C. Mollema, die ronduit schrijft, in 1934, over de ‘blonde Nederlandsche zoonen’ en over de ‘blondharigen met blauwe oogen, de afstammelingen van uit het Oosten opgejaagde Germanen’, wier ‘natuurlijke ondergeschikten’ de inlanders zijn met hun ‘geringer bevattingsvermogen’.

Ook in de meeslepende roman van Vitor Ido, *De Paupers*, recentelijk en heel mooi opnieuw uitgegeven door Thomas en Eras, vinden we een doordringende schildering van het door rasdiscriminatie geteisterde voormalig Nederlands-Indië. Maar het dramatische verhaal staat, terecht, zo op de voorgrond dat de sociologische implicaties zich niet opdringen aan de aandacht. *De Paupers* verscheen voor het eerst in 1912. De personages zijn alle Indo-mensen uit de eenvoudige stand, waarop m.i. de betiteling *pauper* niet van toepassing is. Deze families nl. bewonen toch altijd wel een huis al is dat dan ‘op de rand van’ of in de kampong, en er zijn altijd wel enkele figuren die met hard werken in een klein baantje een groot aantal verwanten te eten kunnen geven.

Ik denk dat een ‘gewone’, onpretentieuze verteltrant als van Victor Ido maakt dat zijn boeken belangrijker worden naar gelang de decennia verstrijken. Binnen deze verteltrant nl. is ruimte voor een grote rijkdom aan details (leefgewoonten, mentaliteit, voedsel, huisvesting, feesten, arbeidsomstandigheden) die, juist door hun vervlochtenheid met de gang van het verhaal, de lezer ongemerkt betrouwbare kennis verschaffen omtrent de situatie van een doorsnee-Indische familie net boven het bestaansminimum. De personages zijn zowel invoelbaar in hun individualiteit als herkenbaar in hun *type*, dat laatste vooral bepaald door maatschappelijke factoren. De verhaal*stof*, die door diverse commentatoren wat vergoelijkend als ‘erg romantisch’ wordt betiteld, is m.i. van alle tijden. Liefde, jaloezie, moordzucht, bijgeloof, angst, ambitie - nee, ik zie daarin niets gedateerd. Van *De Paupers* zou best een prachtige film gemaakt kunnen worden, die het goed zou doen naast bijvoorbeeld *De Stille Kracht*, en rijker zou zijn aan maatschappij-kritische elementen.

Ralph Boekholt: Mendoeng
Moesson. 62 blz. f 12,90

Maud Boshart: De muiterij op de Zeven Provinciën
Ingeleid door H.J.A. Hofland
Contact. 120 blz. f 19,50

Victor Ido: De Paupers
Uitgeleid door H. Surie en van een biografie voorzien door E.R. Duncan Elias

Thomas & Eras. 292 blz. f 24,50

Astrid Lindgren
Dolf Verroen

Het nieuwe boek van de beroemde Zweedse kinderboekenschrijfster Astrid Lindgren is een grote-mensenboek, hetgeen niet wil zeggen dat zij zich op nieuw terrein heeft gewaagd zoals Jan Terlouw bij ons met zijn Derde kamer. (Of zoals haar landgenote Maria Gripe die zowel kinderboeken als romans schrijft.) Het nieuwe boek van Astrid Lindgren is een voortzetting, een soort afronding ook, van haar werk voor kinderen, namelijk een boek met herinneringen en beschouwingen, dat alle mensen die iets met kinderen te maken (willen) hebben in ieder geval moeten lezen. Mij lijkt dat het boek in zijn geheel tot stand is gekomen door (of ontstaan vanuit) het eerste gedeelte, dat Samuel August uit Sevedstorp en Hanna uit Hult is getiteld en handelt over de beide ouders van de schrijfster. Zij noemt het in de eerste regel een liefdesverhaal en dat is waar in tweeledige zin, want het is niet alleen het liefdesverhaal van deze twee mensen maar ook het liefdesverhaal van het kind en die ouders. Deze waren eenvoudige boerenmensen, levend in een keurslijf van plichten. Zij trouwden in 1905, bleven levenslang de kerk en zijn moraal trouw, maar wisten desondanks voor hun kinderen een sfeer van ruimte en vrijheid te scheppen. Astrid Lindgren maakt in deze ‘liefdesverklaring’ - want zo mag je dit stuk over haar ouders echt wel noemen - duidelijk dat ieder kind deze vrijheid en het opgroeien in de vrijheid van natuur, stilte en ruimte nodig heeft om uit te groeien tot een enigszins harmonisch mens. Dat lijkt mij waar, tegelijkertijd vraag ik mij dan echter af wat er in dit prachtig geschreven stuk geidealiseerd is, want Astrid Lindgren zelf lijkt mij allesbehalve een harmonisch mens. Want als ik bijvoorbeeld het stuk *Kort gesprek met een toekomstig kinderboekenauteur* lees, komt zij op me over als een gehaaide oude tante, die tot aan haar laatste ademtocht zal vechten om de crack in het voetbalelftal van de jeugdliteratuur te blijven. Voor een oude vrouw met wereldfaam, iemand die alle denkbare literaire prijzen gehad heeft, vind ik het ronduit walgelijk zoals zij spreekt over ‘het recept’ van het moderne kinderboek: ‘Je neemt een gescheiden moeder, het liefst loodgieter van beroep, of eventueel atoomfysica, het voornaamste is dat ze niet “naait” en niet “lief” is. Dan meng je haar met wat water- en luchtvervuiling, wat Derde Wereld-honger...’ enzovoort, enzovoort. Ik weet wel, ze geeft ook het recept voor triviaalboeken en zij wil hier juist mee aantonen dat schrijvers geen recept mogen/kunnen/moeten gebruiken, maar wat mij er het meest in tegenstaat is de toon, het duidelijk gebrek aan respect voor toekomstige kinderboekenschrijvers. Het is trouwens niet zo simplistisch als mevrouw Lindgren hier doet geloven. Misschien overdrijf ik enigszins, maar ik proef duidelijk gif in het recept dat Astrid Lindgren zo aardig voor zichzelf heeft opgekookt en waardoor zij overal de lieve, oude dame schijnt. En geloof me: je kunt recepten voor boeken maken en voor je menselijke image.

Met dit alles wil overigens niet gezegd zijn dat er niets bruikbaars in dit hoofdstuk staat. Integendeel. Er staan goede opmerkingen in over taal, over leeftijdsgerichtheid en nog enkele dingen die met kinderboeken te maken hebben, zodat het zeker aanbeveling verdient voor studenten van pedagogische akademies of KLOS-opleidingen om dit hoofdstuk te lezen. Alleen... er staat niets meer in dan iedere willekeurige andere kinderboekenschrijver ook had kunnen vertellen en je

zou van iemand met de ervaring van Astrid Lindgren wel iets meer, iets dat persoonlijker is mogen verwachten. Ook het hoofdstuk 'Invallen' heeft niet zo heel veel om het lijf. Het is aardig voor gewone lezers, het is te algemeen voor vakmensen en het zegt bovendien weinig over het werk van Astrid Lindgren en het scheppingsproces waaraan iedere schrijver toch zijn boeken te danken of te wijten heeft. *Het land dat verdween*, het titelverhaal, gaat uiteraard over het land zoals het eertijds was en nu niet meer bestaat. Aardig, maar evenals de rest van het boek, kan het niet halen bij het stuk over haar ouders, dat met grote warmte en inzet is geschreven. Al met al een boek dat het oeuvre van deze wereldberoemde schrijfster op bijna symbolische wijze weerspiegelt: nogal saai en middelmatig met geweldige uitschieters zoals bijvoorbeeld Pipi Langkous en De gebroeders Leeuwenhart. De vertaling van Rita Törnqvist is uitstekend.

Astrid Lindgren: Het land dat verdween Vert. Rita Törnqvist-Verschuur Ploegsma. 84 blz. f 14,90

Literatuur in Latijns Amerika/7
Argentinië 1
Barber van de Pol
Inleiding Anton Constandse

De positie van Argentinië in Zuid-Amerika is altijd bijzonder van aard geweest. Na de uitroeiing van de Indianen in het midden van de negentiende eeuw werd het land, bevolkt door nazaten van Spanjaarden en mestiezen, als blank beschouwd. De toevloed van arme landverhuizers uit Europa (Spanjaarden, Portugezen, Italianen, Oosteuropeanen, onder wie vele gevluchte joden) versterkte dit karakter. Weliswaar zijn er vooral na de Tweede Wereldoorlog weer Indiaanse seizoenarbeiders uit Chili, Bolivia en Paraguay (vaak clandestien en meestal in de krottenwijken) gebleven, maar zij vormen waarschijnlijk niet meer dan drie procent der bevolking van achtentwintig miljoen inwoners. De Europese immigratie heeft echter de semi-feodale structuur, overgaand in een moderner grootkapitalisme, niet kunnen schokken. Het grootgrondbezit, en dus de productie van granen, huiden, vlees, wol enz., is een hoeksteen gebleven der economie. De macht van de conservatieve clerus is nog zeer groot, evenals die van de hoofdofficieren. Er bestaat een toplaag van hoogstens tien procent der bevolking, als men de grote bourgeoisie (der koelhuizen, transportbedrijven, banken, handelsondernemingen en fabrieken) meerekent. Met name in de steden kent men verder zeer gevarieerde middengroepen, van kleine kooplieden tot welgestelde winkeliers, van bescheiden beambten tot hoog administratief personeel. Maar zeker de helft der bevolking bestaat uit proletariërs. Klassenstrijd heeft het land altijd gekend.

Uit Europa namen de landverhuizers socialistische en revolutionaire denkbeelden mee, zowel marxistische als anarchistische idealen, en in de grootste vakbond vond men in het begin van deze eeuw niet weinig anarchosyndicalistische groepen. Hun blad La Protesta had een grote oplage. De bloeitijd in en kort na de Eerste Wereldoorlog leidde tot verhoging van het levenspeil, maar de economische depressie, die in Amerika in 1929 begon, had fatale gevolgen voor de werkgelegenheid. Wel had Argentinië vele banden met Europa, maar ook daar trad de crisis in. En om een verheviging van de binnenlandse onrust te voorkomen, maakten in 1930 de militairen zich van de macht meester. Generaal Uriburu wilde de import beperken, de export met subsidies bevorderen, door lage lonen het concurrentie-vermogen op de wereldmarkt versterken. Hij hoopte tevens meer buitenlands kapitaal aan te trekken door investeringen aanlokkelijk te maken. Het is dit economisch model dat sindsdien telkens weer opnieuw is ingevoerd.

De Tweede Wereldoorlog bracht opnieuw een hoogconjunctuur met zich, maar tevens een versterkte macht der militairen en een voortdurende staat van beleg. De junta, die in 1943 aan het bewind kwam, maakte zich bezorgd over revolutionaire manifestaties, als de oorlog ten einde zou zijn. Vooral de invloed van het communisme werd gevreesd. Aan kolonel Juan Perón werd opdracht gegeven, te pogen de arbeiders te binden aan het regime, en hij fungeerde als minister van arbeid. In die functie werd hij ontzaglijk populair, zodanig dat vele collega's vonden, dat hij te ver ging met zijn sociale maatregelen. Ze wilden hem in 1945 afzetten, maar door massaal optreden van de arbeiders (‘descamisados’ genaamd, lieden zonder hemd!) werd Perón leider

van de junta. Zijn latere echtgenote, Eva (Evita) die actief was in de vakbonden, al kwam ze voort uit de wereld van het goedkope amusement, was toen reeds een toegewijde aanhangster.

In 1945 beschikte de staat over grote financiële reserves, die vrij snel wegsmolten, maar weer werden aangevuld door de 'boom' tengevolge van de Koreaanse oorlog. De export was aanzienlijk en werd duur betaald. Het programma van Perón, die tweemaal zijn presidentschap door verkiezingen liet wettigen, was vernuftig. En sinds 1947 was het afgestemd op de 'koude oorlog' en op de verwachting, dat een Derde Wereldoorlog niet lang kon uitblijven. In dat geval moest Argentinië neutraal zijn, maar over een sterk leger kunnen beschikken om die zelfstandigheid te handhaven. De officieren, gere-

cruteerd uit de middenklassen, en de soldaten die uit het proletariaat voortkwamen, behoorden betrouwbaar te zijn. Er moest een industrie worden geschapen, die in staat zou zijn om een eventueel ontbrekende import van fabrieksproducten te vervangen door inheemse voortbrengselen. De grote nijverheid zou in handen van de staat komen (zoals die voor olie en staal) terwijl overigens een echte nationale bourgeoisie moest worden aangemoedigd. Naast het leger en de bezittende burgerij behoorden ook de vakbonden te worden beschermd. Het systeem was dus 'corporatief', berustend op de harmoniet tussen bourgeoisie en proletariaat, met een overkoepelend leger. De vakbonden, sterk aan de staat gekoppeld, voerden mede de sociale wetten uit inzake betaalde vacanties, pensioenen, werklozensteun, kinderzorg, medische diensten, en er was een begin gemaakt met de vorming van een verzorgingsstaat. Evita kreeg daarbij de reputatie van een sociale heilige, hoeveel corruptie er ook in dit systeem voorkwam.

In 1955, toen men weer te maken had met een economische depressie, greep de rechtervleugel van de strijdkrachten (vooral vertegenwoordigd in de vloot en de luchtmacht) in, met de grootgrondbezitters en de hoge clerus. Perón wilde namelijk echtscheiding toestaan, omdat door het ontbreken daarvan enige miljoenen huwelijken en de daaruit geboren kinderen 'illegaal' waren. Op dat ogenblik liet de nieuwe bourgeoisie hem in de steek. Ze had veel aan hem te danken gehad, maar zich met de landheren en het buitenlandse kapitaal verenigd tegen het proletariaat. De leiding der vakbonden moest worden omgekocht of worden veranderd. Van die tijd af, begonnen in 1955 met de massamoorden van generaal Aramburu, is het sociaal-politieke model nauwelijks gewijzigd. Daartegenover werd Perón tot een mythe, zijn overleden vrouw Evita tot een hemelse heilige. De presidenten, die sindsdien aan het bewind zijn geweest, hebben allen onder controle gestaan van de hoofdofficieren, en zijn niet zelden ook weer door hen afgezet. De ergste tiran was generaal Onganía, die zich verbond met het atlantische kapitaal, zijn land min of meer tot een kolonie maakte, steun bood aan de katholieke congregatie Opus Dei (afkomstig uit het fascistische Spanje) en de lonen zo laag mogelijk hield.

Intussen waren de peronisten overgegaan tot een guerrilla, gevoerd door groepen die bekend werden als FAP en Montoneros. Daarnaast was een marxistische verzetsbeweging actief (ERP) afgezien van arbeiders in de bedrijven. Toen in 1970 generaal Onganía de situatie niet meer meester was werd hij vervangen door generaal Lanusse. Deze besloot de teugels te vieren en verkiezingen te laten houden. Van 1973 tot 1976 ontstond aldus een zonderling intermezzo, waarin de guerrilla twee jaar slapende bleef. De verkiezingen in maart 1973 brachten de overwinning van de linkse peronist Cámpora. Hij herstelde de betrekkingen met Cuba. In juni kwam Perón uit zijn ballingschap terug: een reactionair geworden caricatuur van wat hij eens was. Enige miljoenen wilden hem verwelkomen, maar rechtse gangsters richtten een bloedbad aan onder de wachtenden langs de route, die Perón zou volgen. Hij liet zich niet zien. Toch werd hij in september, nadat Cámpora door rechtse peronisten was afgezet, tot president gekozen. Hij bleek zeer conservatief te zijn geworden. Na zijn dood in 1974 volgde zijn (derde) vrouw, Isabel genoemd, hem op om een schandalig corrupt regime in te stellen, met als hoofd van de 'maffia' López Rega. Nadat deze het te bont had gemaakt moest in maart 1976 ook Isabel het veld ruimen. De militairen herstelden met hun junta, onder leiding van Videla, de directe dictatuur.

De guerrilla leefde weer op, en tevens het vroegere schrikbewind, met het beruchte economische model: lage lonen, bevordering van de export met beperking van de import, aantrekking van begunstigd buitenlands kapitaal, nieuwe macht van de landheren en de hoge clerus. De AAA (anticommunistische alliantie) pleegde straffeloos moorden op rebellen en op vluchtelingen, die het fascisme in de omliggende landen waren ontvlucht. Binnen twee jaar sprak men van vijftienduizend slachtoffers van de junta, evenveel 'verdwenen' opposanten, van duizenden politieke gevangen van wie er eind 1978 nog vierduizend zonder vorm van proces gekerkerd waren. Om de aandacht van deze terreur af te leiden werd in de zomer van 1978 alle publiciteit geconcentreerd op het wereldkampioenschap voetballen (door Argentinië gewonnen) en op het oorlogsgevaar, dat zou dreigen van de zijde van Chili, omdat dit drie eilandjes in het uiterste zuiden (rijk geacht aan olie) niet wilde afstaan. En natuurlijk werden er... verkiezingen aangekondigd, in Zuid-Amerika een legale vorm van politiek bedrog.

Argentinie

Het is een vreemd idee dat er in Spaans-Amerika tot vóór ongeveer honderd jaar nauwelijks literatuur bestond, laat staan een literaire traditie. De literatuur was niet alleen schaars, maar meestal ook epigonistisch, dus in dubbel opzicht van secundair belang. De *conquistadores* en hun nakomelingen richtten zich in cultureel opzicht vrijwel uitsluitend op het 'moederland' Spanje. Het waren de Spaanse- en, in de kloosters, ook wel de Griekse- en Romeinse klassieken die gelezen werden. Na de onafhankelijkheid die in de loop van de vorige eeuw een feit werd, versprong de aandacht gedeeltelijk naar andere landen, zoals Frankrijk, Engeland en Noord-Amerika.

De eerste eeuwen na 1500 en in feite de hele koloniale tijd door, werd nauwelijks iets ge-

schreven dat achteraf van literair belang blijkt te zijn. Af en toe was er een min of meer begaafde croniqueur die de heldendaden vastlegde van *la madre España*, maar stilistische uitblinkers zitten er niet tussen. Er werd veel vertaald vooral door monniken die zich beijverden theologische teksten in het Spaans of - bij hoge uitzondering - in de taal van de oorspronkelijke bewoners, de Indianen, om te zetten. Heel af en toe werd een belangrijk geacht geschiedkundig wapenfeit op rijm bezongen, in een episch gedicht. Dat was het zo'n beetje, als we de epigonen vergeten die zonder gêne de illustere Spanjaarden uit de Gouden Eeuw plagieerden en gongoriaanser dan Góngora of schelmser dan de grootste *pícaro*-schrijver waren.

Intussen was er niet vaak iemand die, uit nieuwsgierigheid of uit charitatieve beweegredenen, naar het nieuwe land keek, en áls het gebeurde was het meestal om het thuisfront - het Iberisch schiereiland - in te lichten over de zeden of de plantengroei op het veroverde continent. Soms werden sagen en legenden van de oorspronkelijke bevolking, voor zover achterhaalbaar, vastgelegd, maar een persoonlijk stempel ontbreekt, zodat niet gesproken kan worden van literatuur. Tenslotte is er poëzie bewaard gebleven uit de pre-koloniale tijd, bijvoorbeeld prachtige sacrale en seculiere gedichten van de Inca's.

In Argentinië stak de literaire oogst tot het midden van de vorige eeuw zelfs nog ongunstig af bij die uit de meeste andere landen van Spaans-Amerika. Dit mag verbazen gezien de superieure positie die Argentinië wat dat betreft in de twintigste eeuw inneemt, maar er zijn wel enkele redenen voor aan te geven. Ten eerste was het ontwikkelingspeil van de oorspronkelijke bewoners van wat nu Argentinië heet laag vergeleken met het niveau dat de bevolking van Peru of Mexico bezat op het moment dat de Spanjaarden binnenvielen. Ten tweede vestigden de Spanjaarden zich pas laat in grotere getale in het gebied rond de Río de la Plata, want er was nauwelijks goud of zilver te halen. De Jezuïeten, notoire beijveraars van kunsten en wetenschappen, zaten er wel snel. Maar het is een feit dat de eerste drukpers pas omstreeks 1800 in Argentinië - destijds samen met Paraguay en Uruguay een onderkoninkrijk - is gesignaleerd.

Een van de eersten uit de reeks commentatorische of evangelistische scribenten in Argentinië was Cabeza de Vaca, die in 1555 zijn *Comentarios* publiceerde, commentaren op de veroveringen van de Spanjaarden. Het latere Argentinië dankt z'n naam aan een historisch gedicht van Martín del Barco Centenera, dat in 1602 verscheen. De volledige titel luidt *Argentinië en de verovering van de Río de la Plata, en andere gebeurtenissen in het Rijk van Peru, Tucumán en de Staat Brazilië*. Dit op rijm gezette document is het enige rioplatensische gedicht uit de zestiende en zeventiende eeuw voor zover bekend. Het is een uniek verslag, maar de gammele strofen staan bol van de onzinnige vergelijkingen en de versificatie gaat mank.

De Jezuïeten zaten sinds 1586 in Argentinië en hadden min of meer het alleenrecht op onderwijs. Zij stichtten later de universiteit van Cordoba die kon concurreren met de eerbiedwaardige universiteiten van Lima en Mexico. In 1614 hadden de Jezuïeten al negentien colleges in Argentinië opgezet. Een van hun voornaamste bezigheden was het vertalen van theologische geschriften in het Spaans en, soms, in het *guaraní*, de taal van de Indianen in het La Plata-gebied. Vermoedelijk hebben de Jezuïeten ook op andere fronten bijgedragen tot de vorming van iets als een literatuur in Argentinië, maar belangrijkere aantoonbare bewijzen zijn er niet. Veel van de

Jezuïtische geschriften zijn nog niet ontdekt. Of ze zijn verloren gegaan, wellicht tijdens de verdrijving van de ordeleden aan het eind van de achttiende eeuw.

De enige vorm uit Argentinië in de koloniale tijd is *El pastor de Iberia*, zoals de titel aangeeft een herdersroman. Het is een eigenaardig, houterig, sterk plagiërend product dat z'n faam vooral dankt aan het feit dat Don Miguel de Cervantes het in hoofdstuk zeven van zijn *Don Quijote* onverbiddelijk naar de vlammen verwijst.

De laatste vijftig jaar vóór de onafhankelijkheid in 1812 staat Argentinië in het teken van het neoclassicisme, meestal in versvorm. Van de velen die hun verheven maar middelmatige, gedateerde lyriek spuien, is Labardén de belangwekkendste. Bij hem is de overlast aan Griekse en Romeinse mythologie, vol fluit- en lierspel, althans in een correcte poëtische vorm gegoten. Lavardén is de auteur van de *Oda al Paraná*, uit 1801, gepubliceerd in het eerste nummer van de *Telégrafo Mercantil* (Handelstelegraaf). De rivier de Paraná zal nadien nog door velen bezongen worden, maar Lavardén is de eerste die op *chauvinistische* wijze over de natuur van zijn land schrijft. Hij is ook populair geworden met het gedicht *Sátira*, waarin hij het voze literatuurbedrijf in Argentinië en de naburige landen hekelt.

In de tijd van het neoclassicisme is Juan Cruz Varela die in 1823 zijn *Dido* uitbracht. Het was ook Varela die in 1827 de laatste - slechte - epopee van Argentinië schreef, over een veldslag waarin Argentijnen en Uruguayanen gezamenlijk een overmacht van Brazilianen en Duitse infanteristen verslaan. Zijn critici hebben van Varela gezegd dat hij althans beter schreef (of imiteerde) dan vertaalde, ‘in tegenstelling tot vrijwel al zijn collega's’. Dat zegt wel wat over het gemiddelde peil. Een vreemde uitwas van het neoclassicisme is de neiging bij sommigen om zeer prozaïsche zaken te beschrijven in de zeer verheven poëzie. Dit levert wangedrochten op zoals de *Ode aan de persvrijheid*, of de *Ode aan de Hydraulische Werken*

van de Regering.

Als in 1806 de Engelsen Buenos Aires binnenvallen, barst het patriottisme pas goed los. Er komen dichters op die later ook de onafhankelijkheid zullen bezingen. Eén van hen heeft zich onsterfelijk gemaakt als de tekstschrijver van het nationale volkslied. Het is Vicente López y Planes die in 1827 gekozen zal worden tot president van de republiek. Zijn belangrijkste werk is *El triunfo Argentino*, loodzware, prozaïsche poëzie die vooral historische waarde heeft als eerste blijk van onverbloemd patriottisme. Weliswaar zijn het de Spaanse troepen die, tégen de Engelsen, verheerlijkt worden, maar tussen de regels door gaat toch vooral het *volk* van Buenos Aires met de eer strijken. Ook andere dichters werpen zich op de onafhankelijkheidsoorlogen, maar doorgaans op zo'n lachwekkende manier dat geen hond er nog brood van lust.

Na de onafhankelijkheid taant het neoclassicisme. De romantiek steekt eerst aarzelend, dan triomfantelijk, de kop op en zal de eerste honderd jaar niet meer verdwijnen. De kersverse *Argentijnen*, oude en nieuwe immigranten uit Spanje en niet te vergeten uit Italië - het aantal Italiaanse immigranten in Argentinië is nog altijd opvallend groot -, vermengd met Indianen en met ooit als slaven aangevoerde negers, willen zich emanciperen en wenden zich niet langer uitsluitend tot het vroegere moederland, sterker: zij doen dit bij voorkeur niet. Maar de opmerkelijkste verandering is dat zij niet langer als vreemden tegen hun land aan kijken.

Het overlopend gemoed vraagt om iets om zich over te ontfermen: in de kern is de behoefte aan engagement met de underdog altijd in de romantiek aanwezig. Maar in Argentinië zijn niet zo heel veel zielige Indianen en in verhouding gaat het er economisch gezien tot omstreeks 1930 helemaal niet zo slecht. Wat tot dan toe wel lang veronachtzaamd was gebleven is de natuur, en die zal nu, met haar sfeer van verlatenheid en veelzijdigheid, in het zonnetje gezet worden. De natuur, het landschap, zal de eigenlijke hoofdpersoon worden in veel romantische literatuur, tot in de twintigste eeuw.

Don Esteban Echeverría (1805) is de voorman van de romantiek in Argentinië en in misschien wel heel Spaans-Amerika. Hij had veel Europese romantici gelezen. Van de Spanjaarden kende hij Espronceda en De Larra, van de Engelsen, afgezien van Shakespeare, Shelley en Byron. Tijdens een verblijf in Parijs - toen al het Mekka voor de cultuurminnende Spaans-amerikaan - maakte hij kennis met het werk van Lamartine en Hugo en verslond hij Goethe en Schiller, in 't Frans. Toen hij terugkeerde naar zijn land, borrelde hij van onrust en stak velen aan met die stemming. In 1885 zou Rafael Obligado hem, uiteraard op rijm, op de volgende wijze herdenken:

> Eindelijk kwam de gedenkwaardige dag
> waarop het vaderland ontwaakte bij klanken
> van toverachtige harmonie;
> waarop alle hymnen samenkwamen
> en plotseling tot leven kwamen
> op de onsterfelijke lier van Echeverría.

In 1834 publiceerde Encheverría de bundel *Los consuelos* (Troost) die hem op slag populair maakte, maar die door de gewilde en slordige stijl de tand des tijds niet heeft doorstaan, al wordt het wel de eerste redelijke poëziebundel van Argentinië genoemd. Echeverría zou vooral bekend blijven als schrijver van korte verhalen waarin hij

soms blijk geeft van een realisme avant-la-lettre. In de door Van Praag verzorgde bundel *Meesters der Argentijnse vertelkunst* (Meulenhoff, 1973) staat een verhaal van hem, een getuigenis tegen het bewind van de Argentijnse president Juan M. Rosas, die een bruut heerschap geweest moet zijn.

President Rosas, die tot 1852 aanbleef, heeft meer schrijvers bezig gehouden, al was het maar omdat hij ze verbande. Zijn felste tegenstander op papier was José Mármol. Deze schreef gloeiende anti-Rosas poëzie en is ook de auteur van de belangrijkste anti-Rosas roman, *Amalia*, uit 1855, dus toen Rosas al gevallen was. Domingo Sarmiento (1811-1888) zou inhaken op een door Echeverría opgeworpen probleemstelling: beschaving of ‘barbarij’? In zijn essayistische tractaat *Vida de Juan Facundo Quiroga*, houdt hij een pleidooi vóór de beschaving, maar hij kan tegelijkertijd zijn bewondering voor het primitivisme niet helemaal verhullen. Het is een curieus boek waarin Sarmiento uitwijdt over onder meer het fysieke aspect van Argentinië, de karakteristieken van de Argentijn en heden en toekomst van het land.

De tegenstelling beschaving-barbarij zal de schrijvers blijven boeien tot in de twintigste eeuw, als het pleit eindelijk gewonnen lijkt door de grote stad en z'n problematiek.

Tot de romantiek behoren diverse nationale figuren zoals Carlos Guido Spano, Olegario Víctor Andrade en de geschiedschrijver en criticus Juan María Gutiérrez, die in 1841 een geheel in verzen gesteld periodiek oprichtte (*El Tirteo*). Verder moet Bartolomé Mitre genoemd worden, die door Rubén Darío in zijn beroemde *Oda a Mitre*, een ‘continentaal patriarch’ genoemd is, vanwege zijn vérstrekkende activiteiten en innemendheid. Op de keper beschouwd was Mitre, die evenals Sarmiento, en wel vóór hem, president van de republiek was, eerder een groot talenkenner dan een indrukwekkend schrijver.

In de tweede helft van de negentiende eeuw geeft de romantiek gedeeltelijk terrein prijs aan het realisme en het naturalisme. De wat fatalistische instelling, onder meer ten opzichte van de natuur, maakt plaats voor verlangen naar duidelijke, logische verklaringen voor waarge-

nomen verschijnselen. Deze ontwikkeling zien we ook in Europa en lijkt welhaast een geijkte. De grote voorbeelden voor de Argentijnen zijn de Spanjaarden Galdós en Valera, de Fransmannen Honoré de Balzac, Stendhal, Flaubert en Daudet, de Engelsman Dickens, de Russen Gorki, Dostojevski, Tolstoi en Toergenjev. Later zullen Emile Zola en Guy de Maupassant de grote idolen zijn. Echt belangwekkende naturalistische schrijvers zijn er in Argentinië niet. Namen als Camaceres of Manuel Gálvez verbleken bij die van de Chileen Lillo bijvoorbeeld. Wel schittert José Sixto Alvarez ('fray Mocho') door de voorlijke manier waarop hij filmische effecten in zijn verhalen verkrijgt (zie *Meesters der Argentijnse vertelkunst*; Meulenhoff, 1973).

De volkspoëzie van Argentinië speelde tot het midden van de achttiende eeuw op papier geen rol. Toch moet er vanaf het moment dat de Spanjaarden neergestreken zijn een troubadourstraditie bestaan hebben. De *payadores* (zie het stukje uit *Facundo*, van Sarmiento, en het hiernavolgende essay van Borges) vertelden, ondersteund door de gitaar, over de legendarische - of, wie weet, historische - figuur Santos Vega, de 'man met de lange faam'. De hoofdpersoon van de wederwaardigheden was altijd de gaucho (soms de zanger zelf), de eenzame, robuuste bewoner van de pampa, dat wil zeggen de vlakte van Argentinië, die zich uitstrekt van de Atlantische Oceaan tot aan de Andes. De eerste die deze *poesías gauchesca*, in *coplas* of *cielitos*, op papier zette was Baltasar Maciel, in het midden van de achttiende eeuw. Een eeuw later zal de *poesías gauchesca* z'n anonimiteit kwijtraken en door zeer ontwikkelde schrijvers tot hun genre gemaakt worden.

De belangrijkste vertegenwoordigers van deze wat exotische tak van de Argentijnse literatuur zijn Estanislao del Campo en José Hernández. Del Campo publiceert in 1870 zijn *Poesías*, waarin onder meer het beroemde *Fausto* staat. *Fausto* behelst een dialoog tussen Anastasio del Polio (een pseudoniem van de auteur) en zijn zwager, de gaucho Laguna, over een uitvoering van de opera van Gounod. Tussen de bedrijven door wordt het leven op de uitgestrekte vlakte geschilderd. De topfiguur van de *poesías gauchesca* is José Hernández, auteur van het nationale gedicht van Argentinië, *Martín Fierro*, dat in 1872 al meteen aftrek vond bij een tiende (!) van de destijds vierhonderdduizend inwoners van Buenos Aires en nadien een moeiteloze bestseller bleef. Het werk is verdeeld in twee stukken, *Vertrek* en *Terugkeer*, respectievelijk naar en van het Indianengebied buiten de stadsgrens. De respectabele Spaanse schrijver Don Miguel de Unamuno heeft eens schamper opgemerkt dat dit lange gedicht honderd procent Spaans is en dat het gaat over een Spaanse boer die toevallig in andere geografische omstandigheden is verzeild geraakt. Het intrigerende is dat de even respectabele Jorge Luis Borges, in bijgevoegd essay over het Spaans in Zuid-Amerika, de verschillen tussen het Spaans en het Argentijns en de Spaanse en Argentijnse mentaliteit onder meer illustreert aan de hand van fragmenten uit *Martín Fierro*. In elk geval is één van de motto's die hierin steeds terugkeren universeel en typisch romantisch: *Ik had geen andere leerschool / dan een ongelukkig leven*.

Rond de eeuwwisseling worden, althans in de lyriek, in navolging van het Franse symbolisme, de traditionele vormen overhoop gehaald. In 1888 heeft de Nicaraguaan Rubén Darío, die Verlaine, Mallarmé en Rimbaud op zijn duimpje kende, zijn bundel *Azul* gepubliceerd en daarmee de aanzet gegeven tot het *modernisme*. Zijn verlangen naar helderder of vrijer versificatie en naar briljanter thema's steekt heel Spaans-Amerika aan. Zijn preoccupatie is voor een groot deel esthetisch, zijn streven is muzikaliteit en elocuentie. Maar de soms ijle, artificiële poëzie, vol Versailles en

chinoiserie, wil ook op een wat subtielere manier dan voorheen de sociale werkelijkheid doorgronden. Darío was bijvoorbeeld een van de eersten die zich ‘anti-Yankee’ uitliet. Maar het voornaamste van het *modernisme* is toch het aspect van formele vernieuwing.

In de vijf jaar dat Darío die vele reizen zowel in Europa als in Latijns-Amerika maakte in Buenos Aires zat, richtte hij het tijdschrift *Revista de América* op en verzamelde in de kortste keren een groep dichters om zich heen. Men las nu, afgezien van de Franse symbolisten, ook Oscar Wilde, Walt Whitman, Edgar Allan Poe. Het grootste talent onder de Argentijnse modernisten is Loepoldo Lugones, wel de evenknie van Darío genoemd. Zijn werk is aan de hoogdravende kant, maar zijn verbale vermogen is verademend groot en zijn vormbeheersing perfect. Bovendien geeft hij blijk van een goed observatievermogen. Zijn *Odas seculares* behoren tot het beste wat het *modernisme* heeft voortgebracht.

Naast Lugones moet Larreta genoemd worden die eveneens in staat was de sfeer van vernieuwing op een aanstekelijke manier te verwoorden. De postmodernistische tijd levert dichters op als Enrique Banchs en, vooral, Alfonsina Storni. Zij werd in 1852 geboren en pleegde in 1938 zelfmoord, een daad die ze in één van haar gedichten aankondigt. De poëzie van deze energieke, hyper-intelligente vrouw die veel reisde en van alles op de hoogte was, is persoonlijk, welhaast intiem en soms wat gênant.

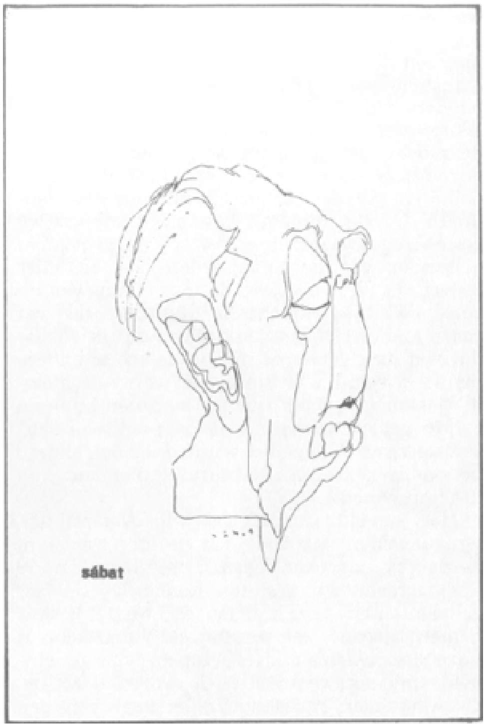
De roman onderging z'n vernieuwing pas later en hield zich voorlopig onledig met het navlooien van het land op zeden en typen, met een stevige scheut moraal. Men zocht immers naar nationale ‘identiteit’ (een term waar je tot op heden toe op stuit in de Spaansamerikaanse literatuur). In 1929 triomfeert Ricardo Qüiraldes met zijn gaucho-roman *Don Segundo Som-*

bra, de eerste goede Argentijnse roman. In dit soms wat metafysische werk wordt ook weer het wezen van het land gezocht maar ook wordt een aanklacht geuit tegen het feodalisme. Verder duikt het oude thema weer op: beschaving of barbarij. Slauerhoff, die de vertaling in het Nederlands verzorgde, noemt *Don Segundo Sombra* ‘de ware roman van de pampa’ en ‘een der beste nationale romans van Argentinië’, waarin hij destijds zeker gelijk had.

Ricardo Guïraldes (1926)

1930 is een mooi jaartal om dit eerste deel van het overzicht mee te besluiten. Alles wordt anders. De economie in Argentinië keldert, terwijl voor de literatuur juist betere tijden aanbreken. Vooral na 1936, als, ten gevolge van de Spaanse Burgeroorlog, veel Spanjaarden en Spaanse uitgeverijen zich in Buenos Aires vestigen. De poëzie zal zich omstreeks die tijd, als reactie op het min of meer vrijblijvende *modernisme* en de navolgende -ismen, voor een groot deel aan het engagement wijden; de roman zal, nu het accent verlegd is van het platteland naar de grote stad, complexer worden en moderniseren. De eerste echt goede generatie schrijvers van Argentinië is aan het werk.

Op de scheidslijn tussen de oude en de nieuwe tijd staat Jorge Luis Borges (1899), aanvankelijk begonnen als avant-gardistisch dichter, later uitgroeiend tot een voortreffelijk essay- en verhalenschrijver. Op hem zullen we in deel II terugkomen, maar het leek vanwege zijn belang voor de Argentijnse en de hele Spaanstalige literatuur aardig om hem nu al via een klein essay te introduceren, temeer daar dit gaat over die oude tijd. Want zoals de Argentijnse dichter Alberto Girri enkele jaren geleden in het inmiddels opgeheven tijdschrift *Crisis* zei: ‘Er bestaat een Spaanse literatuur vóór Borges en één na Borges’.



Jorge Luis Borges (1899)

Het spaans van Zuid-Amerika - een literair probleem
Jorge Luis Borges

Een dag of twaalf, vijftien geleden maakte ik iets heel frappants mee. Ik was in Madrid, de gastvrijste stad ter wereld, en een vriend, Fernando Quiñones, nam me mee naar de *cante jondo*. Ik ben al een eindje in de zestig, maar het was de eerste keer dat ik naar zoiets toeging. Ik dacht altijd dat *cante jondo* buiten mijn leven stond. We gingen naar een kelder en daar zat een gitaarspeler met nog een tweede man, die jonger was en die zich uitleefde in een soort krankzinnigheid, een pathetische droom waarbij hij de woorden uit zijn lichaam perste. Ik herkende heel wat van die woorden. Ik weet niet hoe ik het moet zeggen: ze hadden iets kleiachtigs, iets verheven, alsof die man Adam was, Adam die spraak en woorden vormde in het Hof van Eden. Wat die man uitdrukte

was een agonie die iedereen aanvoelde en ik begreep dat de gebeurtenis te vergelijken was met een rite. Er zat iets religieus aan deze Andalusische zang. Toen moest ik denken aan de *payador* - de troubadour in de voorsteden en achterbuurten van Buenos Aires - die ik jaren daarvoor had gehoord. Ik bedacht dat die *payador* de snaren van zijn gitaar enkel bespeelde bij wijze van achtergrond voor zijn woordendreun. Op dat moment besefte ik hoe ver we waren afgedwaald: hoe ver wij, Argentijnen, afstonden van de Spanjaarden. Dat wil niet zeggen dat ik niet onder de indruk was van de verschrikkelijke kracht in die explosie van *cante jondo*. Het betekent alleen dat ik voelde dat wat daar gebeurde mij op de een of andere manier vreemd was; weliswaar waren de melodietjes en misschien ook de woorden bijna de zelfde gebleven, maar niet de poëtische aard van de zang. Alle gedichten hadden een andere betekenis gekregen. Natuurlijk, niemand kan dat ontkennen.

Het spreekt vanzelf dat wij, Argentijnen, Uruguayanen, enzovoort, in de loop van honderdvijftig jaar zijn gaan verschillen van de Spanjaarden. Wij besloten honderdvijftig jaar geleden anders te zijn, maar toen we dat besluit namen bestond het verschil al. Vanaf toen is onze geschiedenis anders gelopen, onze gerichtheid anders geweest, al is de wortel dezelfde. De Amerikaan Thorstein Veblen heeft eens een essay geschreven over de superioriteit van de Jood in de Westerse cultuur. Eerst stelde hij hun vervolgens superioriteit vast, vervolgens ontkent hij eventuele raciale oorzaken. Hij zegt dat er in principe misschien niet zoveel overeenkomst bestond tussen, bijvoorbeeld, een Spaanse en een Portugese, of een Poolse en een Duitse Jood. Hij had naar een andere oorzaak gezocht en vond de verklaring in het feit dat de Jood zich, al leeft hij binnen de Westerse cultuur, niet met die cultuur verbonden voelt door enige vorm van loyaliteit en dat hij daarom vrijelijk mag verzinnen, veranderen, rebelleren, dus wérkelijk belangrijk zijn. Misschien is het net zo met Spaans-Amerika, althans wat de toekomst betreft. In zekere zin dankten wij de Spaanse cultuur zo'n honderdvijftig jaar geleden af, maar omdat er iets voor in de plaats moest komen, gingen we kijken naar Frankrijk en later naar Engeland en Noord-Amerika, misschien wel naar de hele wereld. Het is niet alleen wishful thinking, het is een feit dat nogal eens wordt vergeten: de grote revolutie in de moderne Spaanstalige literatuur, het *modernisme*, begon in Amerika, met namen als Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre, en anderen. Wij beseften dat we onze traditie uit de hele wereld konden halen, of althans uit de hele Westerse cultuur. Het verschil tussen ons en de Spanjaarden is altijd foutief benaderd. Er zijn mensen in mijn land die denken - of dachten - dat we zo snel mogelijk een nationale taak los van het Spaans moeten ontwikkelen. Ik heb er boeken over gelezen, bijvoorbeeld van dr. Abbé die zegt dat een nationale taal gevonden kan worden in de achterbuurten van Buenos Aires of simpelweg in spel- of uitspraakfouten. Dat is natuurlijk baarlijke nonsens. Ik denk dat de enige zinnige conclusie over het verschil tussen het Spaans en het Argentijns de volgende is: het verschil bestaat, maar de verwantschap eveneens, en het verschil behoeft geen etiket. Het Spaans wordt aan beide kanten van de oceaan gesproken, maar het betekent voor verschillende mensen, voor de verschillende landen waarin het gesproken wordt, iets verschillends. Ik wil niet namens mensen uit andere republieken spreken. Ik kan eerlijk gezegd alleen oordelen over de Argentijnen en Uruguayanen en onze positie is duidelijk nogal afwijkend. In andere Zuidamerikaanse landen heb je een omvangrijke autochtone bevolking met hier en daar wat Spaanse aristocratie, terwijl Argentinië en Uruguay

in hoge mate bepaald worden door hun middenklasse. Wij kijken niet alleen naar Spanje en Portugal, maar naar heel Europa.

Argentinië heeft de vorige eeuw een interessant literair genre voortgebracht, de *poesía gauchesca*, zoals historici het noemen. Het was geen poëzie die door gauchos geschreven werd. Deze poëzie werd geschreven door mensen, stadsmensen, die een poosje bij de gauchos gewoond hadden, hen begrepen en hun taal konden gebruiken zonder dat het opgelegd overkwam. Van alle boeken die tot dit genre behoren, springt er één uit: *Martin Fierro*. Laten we eens naar het begin van dit gedicht kijken. Het luidt als volgt:

> Aquí me pongo a cantar
> Al compás de la vigüela,
> Que el nombre que lo desvela
> Una pena estraordinaria,
> Como la ave solitaria
> Con el cantar se consuela.

(Hier ga ik zingen / op de maat van de gitaar, / want de mens die niet kan slapen / van een buitengewoon leed, / vindt als de eenzame vogel / troost in zijn zang).

De schrijver is, zoals u misschien merkt, niet geïnteresseerd in een plaatselijke toets. Hij prefereert het woord *vigüela* boven het gangbare *guitarra* en in plaats van een of ander veel voorkomende Argentijnse vogel, heeft hij het over *la ave solitaria* - de eenzame vogel - en later over *una pena estraordinaria*. Het woord *estraordinaria* kom je niet elke dag tegen. Dan *con el cantar se consuela*. Wat wil dit zeggen? Dit wil zeggen dat het verschil niet moet worden benadrukt. Het verschil ligt veeleer in de intonatie, de manier van spreken, het taalgebruik. Hernández was niet als andere gauchoschrijvers geïnteresseerd in couleur locale. Hij wist dat hij niet hoefde te overdrijven, want toen hij het boek schreef, voelde hij zich een gaucho. De gauchos waren verzot op dat boek

en vandaag de dag zijn er mensen die denken dat Martín Fierro een echte gaucho was en dat Hernández nooit bestaan heeft. Enkele jaren geleden kwam er een boek uit van een jonge Argentijn getiteld *Juan Nadie; Vida y Muerte de un compadre*. (Jan Niemand; Leven en dood van een *compadre*). Een *compadre* is hier iets als een zwerver of schooier in de achterbuurten van Buenos Aires. De naam van de dichter was Miguel Etchebarne. In zijn boek heeft Etchebarne geprobeerd voor de *compadre*, de *compadrito* van Buenos Aires, het zelfde te doen als Hernández voor zijn gaucho. Het geval wil dat in dat boek - en het verbaasde veel van mijn vrienden toen ik het ze vertelde - geen woord *slang* staat. De schrijver voelde zijn personage zo goed aan dat hij geen behoefte had zijn boek te larderen met Argentijnse *slang*. Toch krijgt men wél de indruk van *slang*. Dat zit 'm in de stem van de dichter, zoals er niet veel creoolse woorden voorkomen in *Martín Fierro* en we toch het gevoel hebben dat de zanger een gaucho is, zo komt de personage in *Juan Nadie* over als een *compadrito* van Buenos Aires, al bezigt hij geen woord dat een lezer uit Ecuador, Mexico of Spanje zou kunnen doen stokken of tegenstaan.

Dit geldt voor onze hele literatuur. Neem Enrique Banchs, die een sonnettenbundel publiceerde, ik meen in 1911, toen ook 'La urna' uitkwam. Het is een nogal afgezaagd onderwerp, over een vrouw van wie hij hield en die hem in de steek liet. Enrique Banchs was erg verlegen en ook al liet hij zich gaan in dat boek - misschien in dat ene boek, zijn andere zijn minder opzienbarend -, toch bleef hij het gevoel houden dat hij iets moest verbergen. Als hij een heel afgezaagd liefdesverhaal in Buenos Aires schrijft, gebruikt hij literaire verwijzingen. Zo zegt hij: *Ruiseñores quieren decir que están enamorados* (Nachtegalen willen zeggen dat zij verliefd zijn). Er zijn helemaal geen nachtegalen in Buenos Aires. Nachtegalen horen bij de literaire traditie van Engeland en van Duitsland, maar hij haalt die nachtegalen erbij omdat hij verlegen is en deze verlegenheid, deze bedeesde houding, dit onvermogen om vrijuit te spreken en te zingen gelijk een Andalusisch zanger, is naar mijn oordeel typerend voor de Argentijn. Misschien is daarom heel Buenos Aires grijs geverfd, lijkt daarom de ene straathoek zo op de andere. Niemand wil zich onderscheiden van zijn buurman. We hebben het deze dagen gehad over Joaquín de González en Leopoldo Lugones, beiden in hart en nieren Argentijn, en toch ontbreekt in veel van hun werk iedere aanzet tot couleur locale. Zij voelden dat het voldoende was te schrijven wat ze werkelijk wilden zeggen. Zij proberen nergens zichzelf op een geforceerde manier als Argentijn te bewijzen. Zij droegen het land in zich. Misschien kun je zeggen dat de Spaanse poëzie neigt naar de uitroep, terwijl de Argentijnse poëzie neigt naar de *statement* en soms naar dat zeer Engelse ding, de *understatement*.

Ik heb zelf waarschijnlijk op alle mogelijke manieren tegen de Spaanse taal gezondigd. Ik wil daar wel iets over zeggen, omdat ik een afschrikwekkend voorbeeld ben wat dit betreft. Ik ben nu ruim zestig en het is me misschien vergund drie of vier bladzijden te hebben geschreven die de tijd even zullen trotseren, al weet je het nooit. Toen ik met schrijven begon, was ik verliefd op het werk van Quevedo, de grote Spaanse dichter uit de zeventiende eeuw. Ik deed mijn best zijn stijl zo goed mogelijk na te bootsen. In die tijd publiceerde ik een boek, genaamd *Luna de enfrente*. Ik had een woordenboek met Argentinismen gekocht en was zo onverstandig alle woorden die ik daarin tegenkwam over te nemen. Bijgevolg ontwikkelde ik een jargon dat geen mens kon begrijpen of appreciëren. Maar ik ben blij dat ik die fout maakte, want daarna zou het me niet meer overkomen. Ik meen dat het de gnostici waren die

zeiden dat de enige manier om van een zonde gevrijwaard te zijn was deze één keer te begaan en daarna te berouwen. Als je éénmaal iemand hebt vermoord, als je éénmaal wroeging hebt gehad over die moord, loop je niet langer de kans iemand te vermoorden, al zal het eerste slachtoffer daar weinig gelukkig om zijn. Maar natuurlijk moet ieder voor zich uitmaken hoe hij heilig wordt. Er bestaat nog een tamelijk gênant boek van mij, *El tamaño de mi esperanza* (De omvang van mijn hoop). Ik ben een deel van mijn leven bezig geweest om kopieën van dat boek te verbranden. Zeer hoge sommen heb ik er voor neergeteld. Als ik dood ben zal iemand dat boek opduikelen en zeggen dat het 't beste is dat ik ooit geschreven heb. Toen Emiser y Torres de uitgave voorstelden van mijn 'complete werken' - dat was de pompeuze titel die zij er aan gaven - heb ik ja gezegd; niet dat ik graag opnieuw iets gepubliceerd wilde zien, maar ik wilde iets weglaten en wel *Luna de enfrente* en *Tamaño de mi esperanza*. Dat was de werkelijke reden achter die uitgave. Was ik slimmer geweest, dan had ik juist die twee boeken gepubliceerd. Dan zou misschien iemand na mijn dood ontdekt hebben dat mijn echt belangrijke werk was weggelaten.

Ik schroomde dus ooit niet dergelijke rommel te publiceren en maakte de dubbele fout die bijna iedere Argentijn of Zuidamerikaan maakt. In de eerste plaats probeerde ik te schrijven als een Spanjaard, een Spanjaard uit de zeventiende eeuw, wat natuurlijk niet lukte. Ik denk niet dat je dat ooit voor elkaar krijgt en zelfs in dat geval blijft het iets gekunstelds houden. In de tweede plaats beging ik de fout dat ik probeerde Argentijnser dan de Argentijn te zijn, vandaar dat ik een eigenaardig jargon gebruikte dat ik zelf had gebrouwen. Later ging ik sceptischer staan tegenover literatuur en ik kwam tot de ontdekking dat het misschien het beste was van expressie af te zien en een literatuur te schrijven die simpelweg zinspeelt op de dingen. Dat

brengt me weer bij *Martín Fierro*.

In *Martín Fierro* zul je geen enkele beschrijving van de pampa vinden. De auteur wist heel goed dat iemand van het platteland, een gaucho, niet om esthetische redenen naar de natuur kijkt. Als hij naar de lucht kijkt is het om te weten of er de volgende dag regen komt; vandaar bijvoorbeeld in *Martín Fierro* het ontbreken van grijze wolken met purperen randen die langzaam vergelen; niets in die richting. Wat je alleen krijgt voorgeschoteld is de uitgestrektheid, de eenzaamheid en de verlatenheid van de pampa. Geen enkele beschrijving van zonsondergangen en toch voel je wat de schrijver wil dat je voelt. Neem de volgende regels:

Y en esa hora de la tarde
En que tuito se adormece,
Que el mundo dentrar parece
A vivir en toda calma,
Con las tristezas de su alma
Al pajonal enderiece.

('En op dat uur van de dag / waarop alles insluimert, / en de wereld zich lijkt op te maken / om kalmpjes aan te doen, / loopt hij met zwaar gemoed / de richting van het rietveld uit').

Volgt de laatste scène waarin Fierro en Cruz bij de Indianen gaan leven. Zij steken de grens over, zij zullen dadelijk opgaan in de woestijn, zij hebben alle hoop laten varen hun vrouwvolk en kinderen ooit terug te zien.

Cruz y Fierro de una Estancia
Una tropilla se arriaron -
Por delante se la echaron
Como criollos entendidos,
Y pronto sin ser sentidos
Por la frontera cruzaron.
Y cuando la habían pasado,
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones;
Y a Fierro dos lacrimones
Le rodaron por la cara.

('Cruz en Fierro roofden van een hoeve / een kudde runderen mee / Zij dreven het vee voor zich uit / als gezworen creolen, / en al gauw passeerden zij / ongemerkt de grens.' / 'En toen zij daar voorbij waren / op een heldere, vroege ochtend, / zei Cruz dat hij moest kijken / naar de laatste dorpen; / en twee dikke tranen / rolden over Fierro's wangen')

Oftewel: geen kleuren, geen beschrijving; alleen die lange, uitgerekte regel 'op een heldere, vroege ochtend' en even verderop wordt alle hartstocht, alle eenzaamheid en verdriet gevangen in dat 'laatste dorpen'. Dan volgt:

Se sentaron en el desierto -
No sé si los habrán muerto
En alguna correría - enzovoort.

(*ze betraden de woestijn- / Ik weet niet of ze zijn gedood / bij een of andere roofoverval* - enzovoort).

Ik heb verschillende Argentijnse schrijvers ten tonele gevoerd. Graag had ik ook nog iets gezegd over die Mexicaanse reus, Alfonso Reyes, die zich zo aardig en genereus jegens mij heeft betoond. Ik weet nog dat ik hem eens een paar gedichten ter lezing gaf en dat hij de waarde en de tekortkomingen ervan meteen zag. Hij begreep wat mijn bedoeling was geweest en hij prees de gedichten, niet om wat ze waren maar om de latente kwaliteiten die hij er haast zelf instopte.

Laten we een groter probleem bij de kop nemen: het Spaans. De kans bestaat dat de hele wereld ooit Engelstalig wordt. Als letterenman zou ik dat niet erg betreuren, maar toch lijkt het me aannemelijker dat in de toekomst vier of vijf talen de aarde zullen delen. Een van die talen is, denk ik, het Spaans, al hebben de Spaanse academici zich daar tot op heden niet zo druk over gemaakt. Wat kunnen we doen om van het Spaans een wereldtaal te maken? In zekere zin is het dit al. Als je het woordenboek van de Koninklijke Academie doorneemt, vind je talrijke provincialismen. Je vindt ook veel woorden die uit Noord-Amerika zijn overgenomen, of die typisch Mexicaans of Guatemalteeks of Uruguayaans kunnen worden genoemd, zodat ze eigenlijk niet tot de broederschap behoren. Ik vind het lachwekkend te horen hoe mensen uit mijn land op het gezag van de Academie afgingen, maar tegelijkertijd klagen dat ze bepaalde woorden niet kunnen gebruiken omdat de Academie het verbiedt. Op zo'n manier zijn ze rebellen en slaven tegelijk.

Ik geloof dat het modernisme wel iets heeft gedaan voor de toekomstige grootheid van het Spaans. Ik bedoel, het modernisme trok naar vele talen voor nieuwe woorden. Het verrijkte de woordenschat en de techniek van het Spaanstalige vers. Natuurlijk moet er nog veel gebeuren. Een mens in z'n eentje vermag weinig, maar per slot van rekening zijn het altijd de individuen binnen de massa die iets doen. Ik wil in dit verband iets zeggen over mijn eigen theorie en praktijk, hoe pover ook. Wanneer ik schrijf, beschouw ik mezelf niet als Argentijn of als Spanjaard: ik schrijf om begrepen te worden. Als een woord een archaïsche bijsmaak heeft, laat ik het achterwege. Als een woord te locaal is en er bestaat een ander woord, dan geef ik de voorkeur aan dat laatste. Dat is, geloof ik, het enige advies dat ik kan geven. Ook geloof ik dat een woord, om enige kracht te hebben, om werkelijk doel te zijn, coûte que coûte moet behoren tot de spreektaal. Lugones begin de fout de hele taal te gebruiken; dat wil zeggen, hij schreef met het hele woordenboek. Daarom zitten er af en toe levenloze passages in zijn werk. Ik denk dat een woord, wil het doeltreffend zijn, moet

leven in het taalgebruik en de uitspraak van de mensen: anders is het dood.

Het Spaans heeft iets voor op andere talen. Als je in een andere taal ook maar de geringste fout maakt, ben je amper nog nauwelijks begrijpelijk; in het Spaans daarentegen kun je een woord stuk slaan en nog begrijpt iedereen je. Misschien gaat dit ook op voor het Italiaans, maar ik dacht niet voor het Frans en het Engels.

Daar staat weer tegenover dat Spaanse woorden misschien te lang zijn. In het Engels en het Frans voel je een zin rollen, terwijl je in het Spaans het gevoel hebt dat ieder woord een op zichzelf staand blok is en nauwelijks aansluit bij de rest van de zin. En dan de lengte van Spaanse woorden. Als je een sonnet van Milton of Shakespeare in het Spaans vertaalt, zul je merken hoeveel je moet laten schieten. Een andere handicap van het Spaans is dat het accent in een bijwoord niet valt op het betekenisdragende deel van het woord, zoals in het Engels. Bij woorden als *darkly, sadly*, of *gaily* valt de klemtoon op *dark, sad* en *gay*. Maar als je in het Spaans *alegremente* of *tristemente* zegt, valt de klemtoon op het niet-betekenisdragende deel van het woord, dus op *-mente*. Ook kan worden opgemerkt dat samengestelde woorden, bijvoorbeeld samengestelde naamwoorden, in het Spaans onmogelijk zijn. Dat is ook zo in het Frans. Daarom kan het werk van Joyce wel in het Duits of in een Scandinavische taal vertaald worden, maar niet in het Frans. Als Joyce iets schrijft als ‘Ghost-candles’ dan wordt dat in het Frans ‘Bougies au lueur spectral’. Dat heeft hoegenaamd geen zeggingskracht en ook een zin als ‘the rivering waters of, the hither and thithering water of night’ kan nauwelijks in het Spaans of Frans worden overgebracht. In het Spaans krijg je voor het gekabbel van ‘the hither and thithering water of night’ bijvoorbeeld ‘acá y cuyante’ of een even grote monstruositeit.

Natuurlijk, iedere taal heeft z'n charme. In het Spaans kun je zeggen ‘estaba sentadita’. Ik denk niet dat dat in het Engels kan. Je zult iets moeten zeggen als ‘sitting all alone by herself’, terwijl ‘sentadita’ ook iets heeft van medelijden en vertedering. Natuurlijk zijn er ook Engelse uitdrukkingen die niet in het Spaans vertaald kunnen worden. ‘Explain something away’ bijvoorbeeld, of ‘he tried to laugh it off’. Die dingen kunnen niet in het Spaans of het Frans. Maar iedere taal heeft z'n charme en z'n kwaliteiten en van alle talen die ik ken wordt de sonoriteit van het Latijn het meest benaderd door het Spaans. Zie maar hoe ver het Frans is afgedwaald van het Latijn; het Frans heeft korte woorden, hetzelfde soort korte woorden als het Engels. Maar de sonoriteit van het Latijn zit volgens mij meer in het Spaans dan in welke andere taal ook.

Ik heb het over de handicaps van het Spaans gehad, omdat ik er als Spaanstalig auteur op ben aangewezen; ik moet me ermee redden en daarom ervaar ik die tekortkomingen ten zeerste. Maar als ik denk aan Quevedo, of Cervantes, of Manrique (en waarom niet Don Miguel de Unamuno?), constateer ik dat er al veel met het Spaans gedaan is en nog kan worden gedaan. Eén van de literaire tragedies van deze tijd is dat een schrijver als Cervantes bewonderd wordt om de verkeerde dingen. In de tijd van Cervantes gebruikte men veel spreekwoorden. Cervantes had het daar niet zo op, vandaar dat hij Sancho Panza voor de grap het ene spreekwoord na het andere laat spuien. En nu zijn er mensen die Cervantes bewonderen omdat hij zoveel spreekwoorden kende! In de Grammatica van de Spaanse Academie wordt een opmerking van Quevedo aangehaald. De Academie is zeer vóór synoniemen, dus Quevedo wordt als volgt geciteerd: ‘Remudar vocablos es limpieza’ (leve de afwisseling). Maar Quevedo bedoelde dat ironisch. Hij had geen bewondering voor

mensen die drie, vier woorden gebruikten ter aanduiding van één begrip. Dat spelletje speelde hij niet mee. Integendeel, ik geloof dat Quevedo de strakheid en rondborstigheid van het Latijn voor ogen had. Het is jammer als iemand als Cervantes niet bewonderd wordt om de creatie van zijn twee karakters, Don Quijote en Sancho Panza, maar om bepaalde stilistische trucs die hij zou delen met de schrijvers van zijn tijd. Toen Unamuno's *Leven van Don Quijote en Sancho* uitkwam, dacht men dat het helemaal niet ging over het bewuste boek, dat het de kern van Cervantes niet raakte. Natuurlijk zou Cervantes in zijn schik zijn geweest met dat boek van Unamuno en natuurlijk zou hij zich verbaasd hebben over al diegenen die hem hoog aanslaan omdat hij zoveel woorden en spreekwoorden kende.

Onze plicht, als schrijvers in de Spaanse taal, is duidelijk: wij moeten proberen van het Spaans een instrument te maken dat over de hele wereld geaccepteerd wordt en ik geloof dat sommigen van mijn landgenoten, en ongetwijfeld ook schrijvers uit andere Spaanstalige landen, al veel goeds in die richting hebben gedaan. Het gaat ons aan, want per slot van rekening is taal veel meer dan een reeks symbolen. Taal is geen algebraïsch stelsel. Woorden bevatten meer dan een woordenboek kan weergeven. In woorden zit herinnering. Er zit een soort magische betovering in. Dat is zonneklaar als we poëzie lezen. Wát in poëzie gezegd wordt, is misschien onbeduidend; misschien zijn de ideeën van de dichter wel afgezaagd. Toch heeft poëzie altijd iets dat direct van de ene geest op de andere overgaat. Dus als we om onze taal willen ontplooien, als we niet proberen de verschillen onderling te benadrukken, maar denken aan die ene gemeenschappelijke taal die ons, aan beide kanten van de oceaan, bindt, zullen we onszelf en de komende generaties een dienst bewijzen.

Canning House, Londen; juni 1964

Uit *Facundo, beschaving en barbarij*, van Domingo F. Sarmiento, 1888: beschrijving van de zanger van de pampa, de *payador*.

Hij trekt van gehucht naar gehucht, van de ene loods naar de andere, en bezingt de helden van de pampa die worden achtervolgd door de justitie; de tranen van de weduwe wier kinderen bij een overval door de Indianen zijn geroofd; de nederlaag en dood van de dappere Rauch; de rampspoed van Facundo Quiroga en het geluk dat Santos Pérez ten deel viel... Hij heeft geen vaste woonplaats, hij is waar de avond hem vindt; zijn vermogen bestaat uit zijn stem en zijn verzen. Overal waar de *cielito*, de zang en dans van de pampa, een redelijk aantal paartjes in z'n web spint, overal waar een goed glas wijn voor hem klaar staat, zit de *payador* vooraan, levert zijn belangrijke aandeel in het festijn. De Argentijnse gaucho drinkt alleen als hij wordt opgewonden door muziek en poëzie; dus hangt in iedere kroeg een gitaar voor de *payador* die al van verre uit de buiten vastgebonden paarden opmaakt wáár behoefte is aan zijn vrolijke voordracht.

In zijn heldhaftig relaas weerklinken ook zijn eigen heldendaden. Als Argentijnse bard is de *payador*, of hij het nu leuk vindt of niet, verplicht het met de justitie aan de stok te hebben. Hij moet verslag uitbrengen van de successievelijke (sic) dolksteken die hij heeft toegebracht, van het aantal *ongelukken* (bedoeld is: moorden) dat hem kan worden toegeschreven, van het eventuele paard of meisje dat hij heeft geroofd...

In oorsprong is de poëzie van de *payador* trouwens zwaarmoedig, eentonig en als hij zich overgeeft aan de inspiratie van het moment, onregelmatig. Eerder verhalend dan gevoelig, vol landschapsbeelden, paarden, woestijntaferelen die de poëzie metaforisch en pompeus maken. Als de *payador* zijn eigen heldendaden of die van een beruchte gaucho-schelm vertelt, heeft hij iets van de Napolitaanse improvisator: slordig, doorgaans prozaïsch, soms opstijgend tot het niveau van poëzie om onmiddellijk terug te vallen in een slap recitatief zonder veel versificatie. Maar het repertoire van de *payador* omvat ook volksliedjes, *quintillas, décimas* en *octavos*, dat wil zeggen verschillende soorten achtregelige poëzie. Daartussen zitten heel verdienstelijke verzen die blijk geven van inspiratie en gevoel.

Uit de inleiding van *De derde emancipatie*, van Manuel Ortiz Pereira, 1926.

Denk er over na... en help!

Broeder en landgenoot:

Wilt u weten wat de Republiek Argentinië voorstelt?

Neem een plattegrond van de wereld, leg hem uit op tafel en vouw hem daarna dubbel, met dien verstande dat Ecuador als rug van de gevouwen kaart fungeert. U zult onmiddellijk zien dat ons Argentinië, gelegd op Noord-Amerika, een afstand beslaat van Midden-Mexico tot halfweg het Zuiden van Canada.

Wilt u meer weten?

Neem een lineaal en meet de afstand die de Republiek Ecuador scheidt van de Noord- en de Zuidpool en u zult ontdekken dat Ecuador van beide uitersten even ver verwijderd is.

Wilt u nóg meer weten?

Snijd de wereldkaart op de vouw doormidden en leg het stuk met Argentinië boven op Europa, Azië, Afrika en Oceanië; wel opletten dat de twee delen van Ecuador op elkaar aansluiten.

U zult geen land vinden dat zo gunstig op het aardoppervlak gelegen is.

Neem derhalve uw hoed af, buig het hoofd en prijs God in uw oprechtste gebed voor Zijn goedheid u te laten leven in het bevoorrechtste stuk van de door hem geschapen wereld.

...

Breng nu uw handen naar uw zakken en tel uw schamele geld. Wat een contrast! Hier leeft u dan, in de glanzende eeuw der beschaving, nog wel in de Republiek Argentinië. Maar in feite bezit u enkel een mooie aardbodem om spoedig in begraven te worden.

Denk er over na... en help; laten wij ons economisch noodprogram onverwijld doorvoeren.

Alfonsina Storni, 1892 - 1932
Je wilt me blank

Je wilt me blank;
je wilt me van schuim;
je wilt me van paarlemoer.
Ik moet een lelie zijn
en meer dan wie ook kuis.
Frêle geur.
Gesloten bloemkroon.

Geen manestraal
mag mij doorboren,
geen madelief
mijn zuster zijn;
je wilt me blank;
je wilt me van sneeuw;
je wilt me kuis.

Jij, die alle glazen van de wereld
geheven hebt,
je lippen morsig
van fruit en honing.
Jij, die aan het banket,
onder het loverdak van de wijnrank,
het vlees liet staan
om een troost op Bacchus te brengen.
Jij, die in de zwarte tuinen
van het bedrog,
in rode kleding,
naar de Vernieling holde.

Jij, die je geraamte
- ik ben er niet achter met welke wonderen
(God vergeve je) -
in tact houdt,
wenst mij kuis
(God vergeve je),
wenst mij blank.
Ga naar de bossen,
trek naar de heuvel;
veeg je mond af;
woon in de hutten;
bevoel met je handen
de vochtige aarde;
voed je lichaam
met bittere wortel;
drink van de rotsen,
slaap op de rijp;
vernieuw de weefsels
met salpeter en water;
praat met de vogels
en was je
bij het krieken van de dag.

En als je vlees
is weergekeerd
en als je ziel,
die hangen bleef
in de alkoven,
teruggekomen is,
dan beste man,
wens me dan blank,
wens me dan van sneeuw,
wens me dan kuis.

Alfonsina Storni, 1892-1932
Ik ben

Zacht en droevig ben ik als ik verafgood,
ik kan de hemel naar mijn handen halen,
als een ziel zich aan de mijne bindt.
Geen dons is er zo zacht.

Niemand kust als ik die handen,
schurkt zich zozeer in een droom,
nooit had een lichaam, klein als het mijne,
zo'n kwetsbare mensenziel.

Ik sterf boven die ogen als ik voel
hoe ze even, als levende vogels,
klapwieken onder mijn blanke handen.

Ik ken de woorden die betoveren en vatten
en ik kan zwijgen als de grote maan
die rood boven de afgronden rijst.

Leopoldo Lugones, 1874-1938
Grijze golven

Het regent op zee met zacht gemurmel.
De wind zucht zo dat het bezeert.
De dag is lang en triest. Het element
slaapt de zware slaap van het zand.

Het regent. De drenzende regen verspreidt
de geur van ijzige, ruwe bloemen.
De dag is lang en triest. Het kan niet anders
of zo is de dood... zo is het leven.

Het regent nog steeds. De dag is lang en triest.
In het verre grijs zakt het wezen weg.
Het regent... En toch zou je wensen
dat het altijd regenen bleef.

Enrique Banchs, 1888-1968

Romance van het zwangere meisje

Het was op een ochtend in mei...
Het hart deed haar zo'n pijn:
maar als een zedig kind
bewaarde ze haar geheim.

Zeg me niet waarom ze huilt,
ik weet het o zo goed,
en ook de olijfbomen weten het
en de kleine nachtegaal.

En op een dag was het meisje
een brood aan het bakken, een brood,
en haar familie bekeek haar
en sprak over haar nood.

Toen zij voor hen verscheen,
werd haar ronduit gevraagd:
'Vrouwe van ons geslacht,
wat is er aan de hand?

Als uwe rok u spant
van achter en van voren,
als u steeds misselijk bent
en warm, hoe zou dat komen?'

'Ach, lieve familie, luister,
ik zal de waarheid zeggen:
ik heb van het water gedronken
van de koude bron bij het bos.'

'Zie die leugenaarster,
bedriegen wil ze ons,
zou die sluwe wolvin
ons zo kunnen misleiden?

We zullen uw rokken scheuren
op de gesmade plek;
en nooit, tot het eind uwer dagen,
zult ge ons brood meer eten.'

Over het pad van het dal
gaat het meisje wenend heen.
Huil niet, blanke duif,
zonder graan en zonder til.

De lente was gekomen,
de lente in het land,
en het meisje baarde een engel
van Onze Lieve Heer.

Mocht de moeder sterven,
dan zullen er engelen zijn

en op hun blauwe vleugels
zal zij naar de hemel gaan.

Het hoe en waarom van een roman over de jonge Hitler in Engeland.

Brockway op bezoek bij Beryl Bainbridge

Beryl Bainbridge

In november 1977 is de zevende roman, *Young Adolf*, van Beryl Bainbridge bij Duckworth, London, verschenen.

In dit boek worden enkele maanden, die Adolf Hitler als jonge man misschien in Engeland heeft doorgebracht, beschreven. In mei van dit jaar ging James Brockway bij de schrijfster langs. Over dit bezoek heeft hij reeds in juli en augustus in de weekbladen *De Tijd* en *De Nieuwe Linie* gerapporteerd. Wat echter Beryl Bainbridge hem te vertellen had over de genesis van haar nieuwe roman en de problemen, die zich bij het schrijven ervan voordeden, heeft hij bewaard, totdat het boek zou zijn verschenen. Hier volgt een verkorte versie van dat gedeelte van het gesprek. De openhartigheid en het enthousiasme waarmee deze nu heel populaire Engelse romanschrijfster over het projekt (en over alles en nog wat) met James Brockway sprak, lieten een zeer innemende persoonlijkheid zien.

Je zei, dat je bij het schrijven van deze nieuwe roman, over Hitler, op moeilijkheden ben gestoten?
Ja. Verschrikkelijke problemen. Verschrikkelijk! Kijk daar maar! *(Driftig wijzend naar een grote stapel van afgewezen vellen, die achter haar tafel op de grond ligt.)* Dat allemaal stelt slechts 60 bladzijden voor. Alleen maar zestig bladzijden!

Maar daar liggen ongeveer 250 vellen.
Nee! O, nee! 700, tenminste!

En er zijn er alleen nog maar zestig voor je roman gereed?
Ja.

En je vorige romans dan? Heb je altijd veel herschreven?
Ja. Ja, inderdaad. Ja, ik heb veel herschreven.

Hoofdstuk na hoofdstuk?
Nee, bladzijde na bladzijde. Altijd. Máár... ik was toen meer tevreden met het resultaat dan ik nu ben. Ja, of dat nou komt doordat ik meer geleerd heb... weet je, dat schrijven, het is een heel vreemd proces. Vergeet niet, dat ik de school verliet toen ik slechts veertien was. Ik moet wel een heel goede leraar Engels gehad hebben.

Was je je ervan bewust...?
Waarvan?

Dat je een speciale gave voor schrijven had? Nee, daar wist ik niets van. In die dagen dacht ik, dat iedereen behoorlijke zinnen schreef. Ik schreef geregeld zakenbrieven voor mijn vader, want hij verloor steeds maar zijn bril. En mijn vader had een zeer ouderwetse stijl. Tot ongeveer vijf jaar geleden had ik de gewoonte om zelf zulke brieven te schrijven, laat ik zeggen aan het Gasbedrijf, in zeer verouderd, stijf Engels. Je kent dat wel: ‘Veroorloof mij U mede te delen, dat...’ enz. enz.

En dat vond je prettig?
Reken maar! Ik vond het zalig. En ik deed het als een vanzelfsprekendheid.

Je beschouwde het als een soort literaire vorm? Ja. Vandaar dat, als ik besprekingen van mijn boeken te zien kreeg, waarin stond: ‘Heel goed geschreven’... je kent dat wel... dat ik dan dacht: ‘Maar natuurlijk! Natuurlijk is het goed geschreven!’

Zij gingen er niet verder op in?
Nee. Ik denk, dat wat er met of in mij gebeurd is, de laatste zes jaar, is dat ik mij er nu bewust ben zinnen te schrijven. En nu, met dit nieuwe boek komt daarbij dan nog de moeilijkheid, dat het buiten mijn eigen tijd speelt. Het is zo lang geleden. Het is vóór mijn tijd. En natuurlijk spraken zij toen heel anders.

In drie van je recente romans keer je terug naar je kinderjaren, en nu, bij deze, ga je zelfs nog verder terug. Je schrijft niet alleen over Hitler, maar over een bepaalde periode, de jeugd van Hitler, lang geleden.

Ja. Kijk, ik denk, dat ik tegelijkertijd over een bepaalde periode in m'n vader's leven schrijf. Beiden werden in 1889 geboren.

En je ziet een overeenkomst in hun beider gedrag?
Ik zie... ja, waar ik Adolf Hitler niet *gekend* heb en hem in feite nooit *ontmoet* heb, maar waar ik over zijn kinderjaren *gelezen* heb, daar schijnt het me toe, dat als je te doen hebt met een gecompliceerd... nogal kunstzinnig kind... dat ook een moeder's kindje is...

En dat onder frustraties geleden heeft?
Ja, verschrikkelijke frustraties. Neem, bijvoorbeeld, een man als mijn vader, die een bijzonder intelligente jongen was. Toen hij negen was verliet hij de school. Z'n vader was al gestorven toen hij geboren werd. Hij was het laatste kind van een groot, Victoriaans gezin, waarin vele kinderen stierven, wat als vanzelfsprekend werd aanvaard. Nou, Hitler's vader stierf een paar jaar na Adolf's geboorte, en heel wat kinderen in zijn familie stierven vóór dat hij geboren was. Twee stierven er tijdens z'n leven, plus z'n vader. Z'n moeder stierf aan kanker toen hij zestien was. In die dagen was de dood voortdurend om je heen.

Wat er met Adolf gebeurde was dit: daar heb je een bijzonder pientere maar min of meer ongeschoolde jongen (net als mijn pa). Hij slaagt er niet in op de Kunstacademie te komen, wat nou juist dàt is, wat hij wil. Je hebt al die familie misère achter je. Je kan nergens heen en je bent zeer verbitterd en doodarm. Hij had geen rooie cent en hij haatte zijn familie enz., enz. Het is koud op straat maar plotseling loopt hij ergens binnen, in een zaal, waar een politieke bijeenkomst aan de gang is. Hij kan zich goed uitdrukken en hij staat op en hij geeft kritiek. Na afloop wil de voorzitter met hem spreken. Hij moet lid worden van de partij. Hij was hierin niet bijzonder geïnteresseerd, máár, daar heb je 't weer: hij wou dat iemand hem *geweldig* vond. Dus hij sloot zich aan.

Hij zocht naar een kans, om zich uit te drukken?
Ja, en zodoende was hij erin gestort.

Het is dus de technische kant, die jou interesseert, hoe het in mekaar zat, niet de morele kant?

Ja, precies. Maar ik kan natuurlijk nooit met excuses aankomen voor de *latere* Hitler.

Je ziet een sterke overeenkomst niettemin tussen Hitler's jeugd en die van je vader. Mijn vader was een socialist. Hij was bezeten van politiek. Hij nam me mee naar bijeenkomsten. Maar hij leed ook aan vreselijke frustraties. Hij mocht niet mee doen. Hem mankeerde de vereiste opleiding.

Herinneringen dus aan je vader, gecombineerd met wat je ziet als Hitler's persoonlijkheid als jonge man?
Ja, in theorie ben ik daarmee bezig. Maar in werkelijkheid lukt het niet. Het zit alleen maar zo'n beetje achter in m'n hoofd. Kijk eens, *indien* Hitler wel in Liverpool was, dan is de achtergrond er al, want ik ken Liverpool zo goed. Er is daar ook een Joodse gemeenschap. Een van de moeilijkheden van dit boek is, dat Bridget Hitler, Adolf's Ierse schoonzuster, die verondersteld wordt, het dagboek te hebben geschreven... ik kom hierop terug... geen Duits kon verstaan. Met haar man, Hitler's oudere broer Alois, sprak zij hoogstwaarschijnlijk Engels. Vandaar dat ik een huisbaas, een Duitse Jood, moest verzinnen, die al veertig jaar in Liverpool woont. Die praat met de jonge Hitler. Hij heet Meyer en gaat op in politiek. En nu de *ernstige* kant van het boek... als het mij lukt tenminste... Ik ontdekte, dat er vroeger zoveel verschillende ziekten in Liverpool heersten, in de armere huizen, dat het stadsbestuur mannen de stad inzond, die door de bevolking de nachtmannen (de ‘night men’) werden genoemd. Zij moesten beletten dat mensen vier of vijf kinderen in één bed stopten. Als dit ontdekt werd, dan werden de kinderen in een tehuis ondergebracht. Tijdelijk dan. In vele gevallen was dit goed voor de kinderen, maar de mensen waren er tegen. Nou, ik ben van plan, om Meyer op een avond Adolf te laten meenemen naar een politieke bijeenkomst en dan wordt er geroepen: ‘De nachtmannen komen d'r aan!’ En Adolf let goed op, als het handjevol mannen de huizen doorzoekt. Het kon heel komisch gaan. Vertoningen in het donker met hele gezinnen, die over muren en daken kropen, trachtend om aan de nachtmannen te ontsnappen. Sommigen werden gepakt en dan zouden de kinderen zich aan moe vastklampen, met hun nagels in haar vlees krabbend, pogend aan haar te blijven hangen als de nachtmannen hen wegtrokken. Adolf laat ik dan daarbij zijn. Hij wordt werkelijk onthutst, helemaal ondersteboven, want hij is nog jong en kwetsbaar. En hij roept: ‘Jullie zijn met *zovelen*. Waarom laten jullie dit toe?’ Dit zal dus de basis zijn: langzamerhand realiseert hij zich, dat, als je maar met véél gezag optreedt, dat je dan kan doen wat je ook maar wilt. Mensen komen niet in opstand. Later zal hij beseffen, dat al wat je nodig hebt een handjevol SS-mannen is, dan kan je een hele kononie Joden in vrachtwagens stoppen.

Hoeveel van het leven van de jonge Hitler behandel je?
Slechts vijf maanden - november 1912 tot april 1913. In alle boeken die ik over Adolf gelezen heb, verdwijnt hij in deze periode uit Duitsland. Maar ik wil alles veel komischer maken. In april 1912 is de ‘Titanic’ vergaan. Meyer, de huisbaas, heeft een zoon die op de ‘Titanic’ was, maar tot Meyer's schande was hij een van de geredden, doordat hij zich als vrouw had verkleed. De jonge Meyer wordt portier van het ‘Playhouse-theater’, waar ik zelf wel eens optrad. Dus dààr weet ik alles van. Door het hele boek denkt Adolf, dat een man met een baard hem achtervolgt. Hij

heeft vervolgingswaanzin en denkt, dat de Oostenrijkse militaire autoriteiten achter hem aan zitten. Door deze angst zal hij ergens in het verhaal op de vlucht slaan, ook als vrouw gekleed.

Ik begrijp wat je bedoelt met 'het komischer maken'.

Ja. Adolf is daarbij terechtgekomen in het koor van een operette, die in het 'Playhousetheater' opgevoerd wordt. Wanneer hij het toneel verlaat, denkt hij nog *steeds*, dat de man met de baard hem achtervolgt. Vandaar dat hij naar huis gaat in het donker, nog steeds als vrouw gekleed. Maar Meyer die hier niets van af weet, ziet de verkleede Adolf in het donker als hij thuis komt en denkt dat het Bridget is, met wie hij het houdt, en omhelst hem. De dag direct daarna laat Adolf zijn knevel groeien, zodat hij nooit weer voor een vrouw zal worden gehouden.

Ik moest er wel zoiets van maken, begrijp je. Het slot is gebaseerd op Bridget's dagboek. In het dagboek, roept Adolf, wanneer hij Liverpool teleurgesteld verlaat, iets in 't Duits. Bridget denkt dat hij zegt: 'Eéns zal ik je vergoeden al wat je voor mij hebt gedaan.' Wat hij in feite zegt, is: 'Eéns zal ik je dit betaald zetten.' Meyer is ook aan het station en hij zegt zoiets als: 'Er zat iets veelbelovends in hem. Wat jammer, dat dit nimmer tot iets zal uitgroeien!' En dan eindigt het. Niets meer. Maar totnutoe zit het nog niet goed in elkaar. Alles is te ongelijk van structuur...

Is er iets te vinden in de boeken over Hitler omtrent deze periode?

Ze zeggen dat hij onderdook en overnachtte in volkslogementen. Er is alleen maar iets over in Bridget's dagboek en bij Robert Payne te vinden. In Payne's boek over Hitler heeft hij het over een reis naar Engeland: Wanneer wij de volgende keer Adolf zien, raad eens waar hij is? Van alle onwaarschijnlijke plaatsen, in Liverpool. Geen ander boek rept hierover, voor zover ik weet.

Beryl Bainbridge

Hoe kwam je aan dit dagboek van Bridget? Dat kwam door het lezen van Payne's boek. Ik maakte een t.v.-spel voor de BBC en heb ergens over het dagboek gesproken. Zij belden me op, waren erg benieuwd en zeiden: ‘Weet je wel, dat je hier een documentaire van kunt maken?’ Wat ik ook later ga doen. Het schijnt, dat de toneelschrijver John Antrobus een toneelstuk schreef over Hitler in Liverpool, maar dit werd nimmer opgevoerd. Hij zond mij knipsels en daarin las ik, dat er ergens in Amerika een dagboek was. Ik vertelde dit aan de BBC, die iemand in New York had zitten, die toen in de bibliotheek ging zoeken. Bridget bleek naar Amerika te zijn vertrokken en de een of andere ondernemende journalist moet tegen haar gezegd hebben: ‘Mijn hemel, daar kunnen we geld uit slaan. Je hebt toch zeker een dagboek?’ Volgens mij is het dagboek niet betrouwbaar. Ik geloof heus niet, dat het echt is. Want het begint in 1911 en het gedeelte waar Hitler naar Liverpool komt is niet meer accuraat wat namen betreft, bijvoorbeeld.

En is het nooit gepubliceerd?

Nooit. De BBC liet het voor mij uittypen. Het is vreemd. Ik kan niet begrijpen, dat het nooit is uitgegeven. Wat gebeurde was, dat Bridget naar de een of andere agent in New York ging met dit dagboek. Die agent stierf, òf zonder er naar gekeken te hebben, dan wel met de gedachte, dat de oorlog niet de juiste tijd was, om het uit te geven. De zoon nam de zaak over, vond het kantoor vol met zulke manuscripten, gooide ze er allemaal uit, deed ze in een doos en liet deze afgeven bij de New York Public Library. Zij hebben het dagboek sindsdien in hun bezit. Niemand heeft ooit de geringste belangstelling er voor getoond.

Eerder op de dag sprak je met mij over de Joden. Was niet de werkelijke inspiratie om deze roman te gaan schrijven je belangstelling voor de Joden?

Ja, dat's juist.

Je hebt al sinds geruime tijd belangstelling voor hen gehad en niet alleen maar sinds je vorig jaar, met Iris Murdoch en een paar anderen, door de Israëlische regering bent uitgenodigd voor een bezoek? Heb je vele Joodse vrienden?

Een paar.

Als kind al?

Nee, niet dat ik weet. Maar toen ik ongeveer twaalf jaar was, werd ik door mijn school meegenomen. Ze vroegen niet aan de ouders,

mogen wij?', het was verplicht - om de film over het concentratiekamp in Buchenwald te zien. En zoiets vergeet je nooit natuurlijk. Dit was gekoppeld aan een zeer vroege herinnering aan mijn vader, die mij in een café aan een Pool, een meneer Jaffe, voorstelde, en zei: 'Stop je vuist in die deuk in zijn hoofd.' En dat deed ik. En vader zei: 'Dat hebben de Duitsers hem aangedaan.' Het waren dus deze twee dingen. Behalve ... behalve dat, vreemd genoeg, toen ik nog een kind was, hadden wij een Duits krijgsgevangenkamp dichtbij ons huis, en had ik een zeer nauwe band, op een dromerige, platonische, vreemde manier, met een jonge Duitse krijgsgevangene. Dit lijkt héél erg vreemd.

Je zegt 'platonisch', maar geloof je niet, dat het de sexuele gefascineerdheid van een jong meisje in haar puberteit geweest kan zijn? Denk je, dat het feit, dat hij Duitser was, zijn invloed had in jouw attractie? Of het feit, dat hij krijgsgevangene was?
Ik denk dat het in dat woord 'krijgsgevangene' lag. Ik denk, dat dit romantisch klonk in mijn oren.

Maar hier zit een andere parallel, nietwaar? Tussen krijgsgevangene en Jood zijn? Alle twee zijn in hun nadeel in de samenleving? Ik denk niet, dat ik het toen zo zag. Neen.

Je zag het in een romantische waas?
Ja, zo zag ik het. Als iets romantisch. Ik was ongeveer dertien toen die krijgsgevangene terug naar Duitsland ging. En toch, toen mijn zoon, die nu eenentwintig is, drie jaar was, schreef ik nog steeds aan hem. Het eigenaardige is, dat ik die twee dingen helemaal uit elkaar heb gehouden. Ik ben die Duitser nooit vergeten en ik ben ook nooit vergeten, wat de Duitsers met de Joden uithaalden. En toch heb ik ze uit elkaar gehouden... tot ongeveer een jaar geleden. En dat is héél vreemd. Dat ik ben geslaagd, zoiets te doen. Héél vreemd!

Maar waar je totnutoe niet in slaagde, is het afmaken van dit boek. Je had het zelfs over grote problemen.
Verschrikkelijke problemen!

En toch geloof ik zeker, dat ik over een paar maanden zal horen, dat het klaar is.
Maar het moet *binnen twee weken* klaar zijn! M'n uitgever wil alles hebben over veertien dagen! *(Wijst naar de bandrecorder op de vloer.)* Ik dacht, dat het een radio was!

Gelijk heb je. Maar het is tevens een bandrecorder. En nou ga ik jóú iets héél vreemds vertellen. Vanochtend, in plaats van een roman recenseren, heb ik een artikel geschreven over interviews met auteurs. Een Nederlandse columnist had namelijk geschreven dat dat zinloos is, daar auteurs nooit iets te vertellen hebben.

Beryl Bainbrdge thuis

En ik dan?.......... O, o, o, o, o!

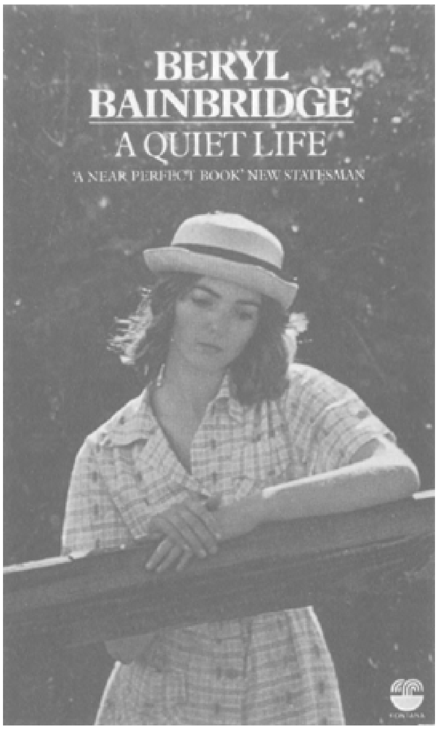
De roman young adolf

Op het eerste gezicht verbaast het zeer, dat een auteur als Beryl Bainbridge een roman over Hitler heeft geschreven. Want door de zes romans - één per jaar - die haar sinds 1972 in bepaalde kringen zo populair gemaakt hebben (men spreekt tegenwoordig zelfs van een 'Bainbridge-cultus') heeft zij steeds uit de eigen levenservaringen geput, òf als jong meisje in de oorlogsjaren en kort daarna in de omgeving van de havenstad Liverpool, òf als vrouw in Londen. Wat echter niet wil zeggen, dat haar romans strikt autobiografisch zijn, maar autobiografische gegevens zijn er wel in verwerkt. Haar titels zijn: *Harriët Said, The Dressmaker, The Bottle Factory Outing, Sweet William, A Quiet life* en *Injury Time*. Een analyse van de inhoud van deze romans leidt echter tot andere gedachten. Namelijk, dat eigenschappen in de persoonlijkheid van de jonge Hitler zijn gecombineerd, die men reeds in verschillende van de figuren in de vorige romans van Bainbridge te bespeuren zijn, heel abstract en eenvoudig gezegd: een combinatie van het absurde, het gefrustreerde, het fanatieke en het gevaarlijke.

De figuren in de andere romans komen als Hitler uit een klein burgerlijk milieu en velen zijn sterk gefrustreerd in het leven, wat zowel tot lachwekkende situaties als tot plotselinge uitbarstingen van geweld kan leiden.

Goed beschouwd, is het dus niet zo zeer verbazend, dat de figuur van de jonge Hitler, de embryonische vorm van de gevaarlijke diktator van latere jaren, een speciale aantrekkingskracht voor Beryl Bainbridge had. Uit mijn gesprekken met haar (waarvan het voorafgaande interview maar het laatste, wat ingekorte, deel uitmaakt) wordt trouwens duidelijk, dat zij een gelijkenis kon bespeuren tussen de lastige, politiek-geïnteresseerde, maar zwaar gefrustreerde figuur van haar vader en

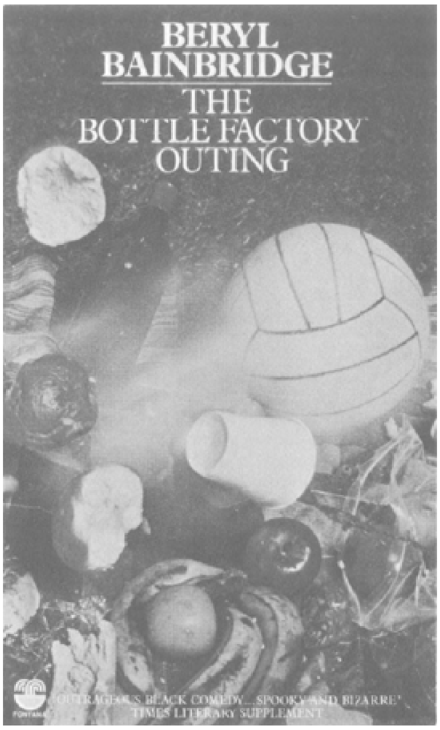
de jonge Hitler.



Wat voor een roman heeft ze dan geschreven over de beruchte Führer? Antwoord: een roman die op een verrassende wijze een echte Bainbridge-roman is gebleven.

Alweer geeft het interview een vrij duidelijk beeld van haar bedoelingen: een portret tekenen van de armoelijdende, hypergevoelige jonge Hitler tijdens een periode van vijf maanden, die hij in 1912/13 mogelijk bij zijn oudere halfbroer Aloïs in de geboortestad van Bainbridge, Liverpool, heeft doorgebracht.

De roman is een 'echte Bainbridge' roman gebleven ook in de zin, dat de armoedige omgeving in klein burgerlijke kring met al de bijfiguren, die in dit milieu leven, zo treffend en vaak absurdistisch-komisch is beschreven. Maar met een extra-dimensie: iets sinisters. Bainbridge laat de toekomstige diktator als een onaantrekkelijke, zwaar mislukte en gefrustreerde jongeman zien, die lang niet onintelligent is, maar die een grote rancune voelt tegen een wereld, waarin het slagen en uitblinken, waarnaar hij zo vurig verlangt, voor hem niet is weggelegd.

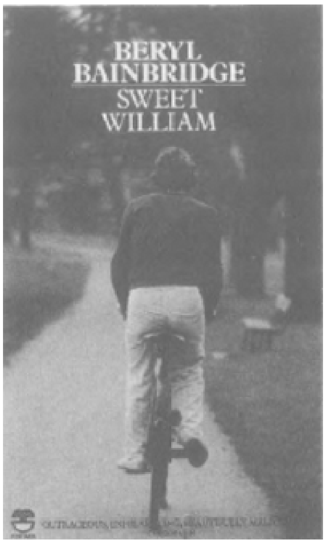


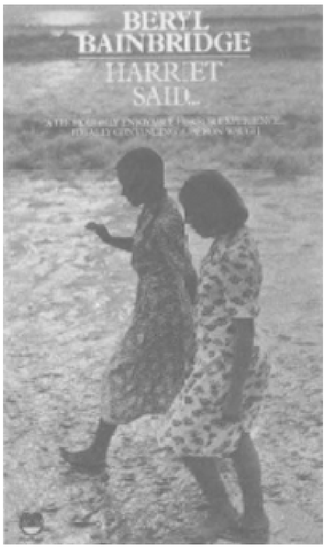
Zowel als onwelkome gast in het arme gezin van zijn halfbroer en zijn Ierse vrouw, Bridget, als wanneer hij kellner is in een hotel, voelt deze Adolf zich steeds onderschat en zeer vernederd. Een gevaarlijke persoonlijkheid, dus, in wording, hoewel hij hier meer als clown wordt getekend.

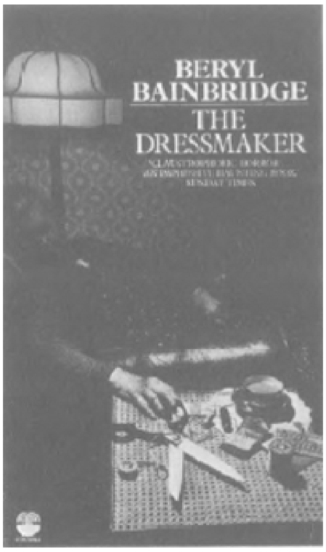
Niet alles in de voltooide roman is precies hetzelfde gebleven als in het interview. Bainbridge laat Adolf zich zelf wèl als vrouw vermommen, maar hij treedt niet op het toneel als chorusgirl.

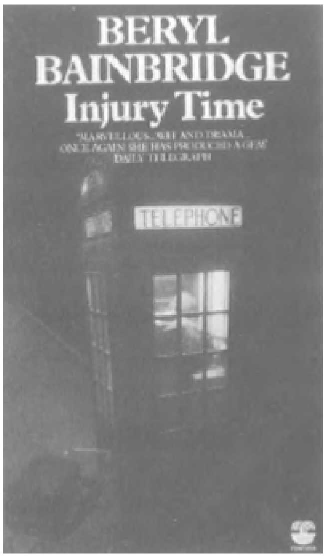
De vele avonturen en vernederingen, die ‘Young Adolf’ moet meemaken, voordat hij terug naar het vasteland, met bestemming München, keert, lijken mij nogal verwarrend en soms ook te ver gezocht. De laatste vijftig bladzijden van de roman zijn over niet minder dan twaalf korte en- dikwijls verbluffend summiere hoofdstukken verdeeld. Niet alleen geeft dit een effekt van versnippering, maar het wekt onvermijdelijk de indruk of Bainbridge alle touwtjes zo gauw mogelijk aan

elkaar wil knopen en alles tot een conclusie wil samen brengen. Iets dergelijks is ook in haar vorige roman *Injury Time* het geval, waar een absurde gijzeling plotseling op zijn eind loopt en de roman uit is.









Door het verhaal verspreid zijn vele haast terloopse opmerkingen of kleine voorvallen, die aspekten zijn van het karakter van de Hitler, die de wereld later zou leren kennen en dit is, op een paar uitzonderingen na, heel handig bereikt. Er zijn echter anachronistische taalfouten in de tekst - mensen in 1912 denken soms in heel recent idioom als ‘for starters’, ‘on a collision course’ en ‘never, ever’, bij voorbeeld.

Niettemin leeft bij mij het gevoel, dat Bainbridge, zoals zij heel spontaan en eerlijk tijdens ons gesprek toegaf, problemen heeft gehad. Bovendien ben ik achter gebleven met het gevoel, dat deze Hitler de bron van zoveel weerzinwekkends en nooit te vergeven en te vergeten misdaad en leed is geweest, dat men, zelfs met de zuiverste bedoelingen, geen *grappige* roman over hem schrijven kan.

Weliswaar zegt Bainbridge, dat zij zich in haar boek niet met de *morele* kant bezig hield, maar met de vorming van Hitler's persoonlijkheid. Niettemin.....

Young Adolf is een heel knappe fantasievolle, grappige maar daarbij heel serieus bedoelde roman. Ik zie Beryl Bainbridge echter liever op haar eigen terrein.

Beryl Bainbridge: Young Adolf
Duckworth. Londen. 174 blz. £ 3.95

Beryl Bainbridge thius

Franse kroniek
Pierre H. Dubois

Patrick Modiano's Rue des Boutiques Obscures
Ontrafeling van een illusie

Er werd verwacht, en het was inderdaad misschien ook wel te voorzien, dat de Prix Goncourt, de Franse literaire prijs die jaarlijks het meest tot de verbeelding spreekt, voor 1978 naar de 31-jarige auteur Patrick Modiano zou gaan, die hem al meer dan eens op het nippertje is misgelopen, en die ongetwijfeld ook een van de meest markante talenten is uit de laatste jaren. Zijn nieuwe roman *Rue des Boutiques Obscures* ligt zó volledig in de lijn van zijn voorgaande boeken dat het al evenmin vreemd is dat hem - zeer ongebruikelijk bij de Prix Goncourt - deze prijs werd toegekend ‘voor het geheel van zijn werk’.

Al vanaf zijn eerste boek *La Place de l'Etoile* in 1968 was zijn werk een grote verrassing. Want een schrijver van éénentwintig jaar kwam in het jaar van de studentenrevolutie, het jaar van de actualiteit bij uitstek, met een boek waarin de realiteit die was van de jaren van oorlog en bezetting. Een merkwaardig soort nostalgie, die trouwens al spoedig door anderen zou worden nagevolgd, maar die bij Modiano een uiterst vervreemdend en Kafka-iaans karakter had.

Want, geboren in 1947, had de schrijver die jaren niet gekend, maar ondanks zijn jeugd schilderde hij die nachtmerrie-achtige voorbije tijd met zoveel exactheid en talent, met zoveel paradoxale authenticiteit, dat het niet verbeterd had kunnen worden door iemand die deze periode wel uit eigen ervaring zou hebben meegemaakt.

Ronde de Nuit, dat een jaar later het licht zag, liet ongeveer dezelfde sfeer herleven, evenals in 1972 zijn derde roman, *Les Boulevards de ceinture*, die bekroond werd door de Académie Française en waarin het thema van de collaboratie het kader werd voor een speurtocht naar een vader die ongrijpbaar bleef, een schimmige (maar wel door en door aanwezig) figuur, betrokken in duistere zaken, op een onduidelijke manier met die collaboratie samenhangend.

Zijn vierde roman *Villa Triste* uit 1975 had wederom iets van nostalgie, al verschoof de thematiek wel enigszins van milieu: naar een zwervend groepje toneelspelers (de moeder van Modiano was in haar jeugd actrice), terwijl zijn laatste roman, vóór de nu bekroonde, *Livret de familie* uit 1977, weer de obsessie illustreert van de herkomst van de schrijver, die erin op zoek is naar de wortels (en de sleutels) van zijn bestaan.

Modiano's jongste roman *Rue des Boutiques Obscures* is op het eerste gezicht een combinatie van de voorgaande. De hoofdpersoon van het verhaal is een zekere Guy Roland, een man die werkzaam is voor een particulier detectivebureau dat gedreven wordt door een Baltische baron. Wanneer deze ermee ophoudt en Roland niets meer te doen heeft, zet hij niettemin zijn onderzoekingen voort. Er blijft voor hem namelijk een kapitaal raadsel onopgelost, de beantwoording van een vraag, die telkens weer in het werk van Modiano opduikt, naar de identiteit van zijn personage: wie is hij?

Guy Roland is een man die aan amnesie lijdt: hij is zijn herinnering kwijt, hij heeft zijn verleden verloren. In dit boek probeert hij op het spoor daarvan te komen, alsof het hier het verleden betrof van iemand anders, van een willekeurige cliënt van wie hij dat in zijn functie van particulier detective zou moeten zien te achterhalen.

In een voorwoord bij een boek van Patrick Modiano dat het vorig jaar verscheen, geen roman maar een lang gesprek met de inmiddels overleden schrijver Emmanuel Berl, getiteld *Interrogatoire* schreef hij iets dat al te opvallend is om het in dit verband hier niet aan te halen. Modiano zegt daar: ‘En face de Berl, je retourne à mes préoccupations: le temps, le passé, la mémoire. Il les ravive, ces préoccupations. Il m'encourage dans mon dessein: me créer un passé et un mémoire avec le passé et la mémoire des autres’.

Dat nu is precies wat zijn personage Guy Roland in *Rue des Boutiques Obscures* doet, met dien verstande dat hij werkelijk poogt te vinden wat zijn ‘ik’ is.

Het fascinerende van het verhaal, als plot, maar vooral als idee, is dat het niet lukt, maar dat er met de kleine, toch wel steeds groeiende hoeveelheid gegevens die echter nooit beslissend worden of op het laatste moment aan de speurder onthouden blijven door wat met puur toeval (of een term als noodlot) zou kunnen worden omschreven, een wereld ontstaat van een verontrustende geheimzinnigheid.

Een paar vergeelde foto's in een doos (ook al aanwezige requisieten in zijn *Livret de familie*), een reeks vage aanwijzingen van een barhouder (‘ik heb u vroeger gezien met iemand, met een man... wie was hij ook weer?... misschien die of die...’), ondervragingen van onduidelijke personages die ons opnieuw terugvoeren naar

de oorlogsjaren, een Russische danseres die zelfmoord pleegt, een jockey die verongelukt, de veronderstelling van sommige personages dat Guy een zekere Pedro McEvoy zou zijn, met wie hij zich eventueel wel wil identificeren, - al deze zaken bij elkaar scheppen die absoluut eigen, unieke, wat louche wereld uit een tijd die het duistere met zich draagt, slechts schemerig verlicht, maar nooit voldoende om geheel herkenbaar te worden, een wereld die op elk moment het stempel draagt van Modiano.

Het is een wonderlijke, intrigerende, benauwende obsessie, waarvan de strekking ongetwijfeld veel dieper gaat dan de intrige zelf, dieper ook dan de behoefte een bepaalde sfeer op te roepen. De achterliggende werkelijkheid van dit zoeken naar een herinnering, gemaakt met 'het verleden en de herinnering van anderen' is iets totaal anders dan het soort nostalgie dat op het ogenblik zo in trek is en dat zich in pure uiterlijkheid manifesteert.

Waar het Modiano om te doen is, is de verwisselbaarheid van de identiteit, de onwaarschijnlijkheid ervan, de uiteindelijke onmogelijkheid de persoonlijkheid als een uniek en duurzaam feit te interpreteren. Van op een afstand beschouwd - en die afstand wordt fataal steeds groter - vervloeien de contouren, wordt de herkenbaarheid steeds geringer, of - wat op hetzelfde neerkomt - neemt de verbeelding telkens meer de plaats in van de herkenning. Ons spoor verliest zich in het donker.

Het lijkt mij dan ook een vergissing te menen dat Modiano met dit nieuwe boek, zoals hier en daar is gesuggereerd, alleen maar een soort herhaling heeft gegeven van wat al in zijn vorige romans te vinden was: de illusie waarvan dáár nog sprake kon zijn, heeft hij hier ontrafeld tot er niets meer van over bleef.

Patrick Modiano: Rue des Boutiques Obscures
Gallimard. Paris. blz. f 23,55

Duitse kroniek
André Matthijsse

Soms blijven de meest onbenullige dingen je bij. Zo werd tegen het eind van de jaren zestig op een Duits (dwz. Hessisch) radio-station een discussie gevoerd over de begrippen Heimat en Nation, waarvan de letterlijke tekst later in boekvorm werd gepubliceerd. Dat boekje las ik toen. Niet omdat het thema me zo aantrok, maar omdat de heren Böll en Grass in het forum zaten en ik wél nieuwsgierig was naar wat zij te zeggen hadden gehad. Het was de tijd waarin er nog verschrikkelijk veel aan Duitslands morele heropvoeding werd gedaan en vooraanstaande schrijvers werden uitgenodigd een bijdrage tot die opvoeding te leveren. God nog aan toe, de gezagsdragers weten nu wel beter. Böll was nog niet zo expliciet in zijn politieke en sociale mening en de Westduitse BVD beschikte in die jaren nog niet over een ultra-modern computercentrum. (Help me onthouden dat ik straks over de DDR een soortgelijke opmerking maak.) Hoe dan ook, die hele Heimat-discussie kwam weer bij me boven tijdens het lezen van een nieuwe bundel van Wolf Biermann. Omdat ook hij het over Heimat heeft. Dat begrip is voor iedere rechtgeaarde Duitser een probleem. Duitsland was, in historisch perspectief, te korte tijd een eenheid om, als eenheid, een Heimat te kunnen zijn. Wordt voor de Nederlander ‘in den vreemde’ zijn Heimat zijn land van herkomst, kortweg Holland, de Duitser differentieert. Bölls Heimat is Keulen, de Heimat van Grass is het voormalige Danzig, of liever nog, de taal, het dialect uit die streek. Met name noem ik die taal, omdat Grass destijds opmerkte dat juist taal het meest eigen was; vandaar dat in Grass' romans zo vaak dialect voorkomt.

Intussen bestaat Duitsland al lang niet meer. De Bondsrepubliek Duitsland bestaat, de Duitse Democratische Republiek bestaat. Er bestaan twee Duitse staten, twee Duitslanden. En binnen die ene Bondsrepubliek is het verschil tussen bijvoorbeeld de bondstaten Hessen en Beieren bijna even groot als tussen die twee Duitslanden; één Duitsland bestaat niet, heeft in feite nooit bestaan. De pogingen het te vormen zijn mislukt. Te zeggen dat Duitsland al lang niet meer bestaat is eigenlijk een eufemisme. Toch blijft het thema de Duitsers telkens weer bezighouden. In die radiodiscussie werd een aan Cicero toegeschreven opmerking aangehaald: ‘Ubi bene, ibi patria’; waar ik me goed voel, is mijn vaderland, mijn heimat. Böll en Grass konden zich best in die uitspraak vinden, ze verwezen onmiddellijk naar respectievelijk Keulen en Danzig. Maar nu Biermann. ‘Ubi amici, ibi patria’ zou in zijn geval Cicero hebben gezegd indien in diens tijd een uitdrukking voor de socialistische betekenis van de term kameraad had bestaan en ik als niet-classicus de juiste vervoeging uit het woordenboek heb genomen. Het is een belangrijk verschil: spreken Böll en Grass over hun geboortestad, Biermann spreekt over het land waar zijn kameraden wonen. Maar vergis je niet: gedichten die een impressie van Biermanns jeugd geven, worden door Biermann in het dialect van zijn jeugd geschreven...

Lieder / Balladen / Gedichte / Prosa is Biermanns eerste bundel sinds hij in het westen woont waar nieuw werk in staat. Zoals de in de vorige jaargang in BZZLLETIN gepubliceerde gedichten. Voorts teksten van de grammofoonplaat

Liebeslieder. Maar het meest intrigerende is voor mij dat Heimat-aspect, Biermanns confrontatie met die twee Duitslanden. Méér nog dan het socialisme is Duitsland hét thema voor Biermann in deze bundel. Wolf Biermann is één van de belangrijkste dichters in het huidige Duitstalige gebied. Met name door zijn maatschappij-kritische balladen die rechtstreeks in de traditie van Heine en Brecht staan. In deze bundel wordt Biermanns poëzie het sterkst door dat Heimat-probleem, door het probleem van die twee Duitslanden gevoed. Soms simpelweg registrerend, soms in een lange ballade.

Gedanken beim Flug
von Berlin nach Hamburg

das kann man schön sehn von oben:
im kleineren Deutschland
die grossen Felder, die
kleineren Felder im grösseren. Jungs!
so einfach
ist die Fliegerei!

Deutsches Miserere (Das Bloch-Lied)

Hier fallen sie auf den Rücken
Dort kriechen sie auf dem Bauche
Und ich bin gekommen
  ach! kommen bin ich
    vom Regen in die Jauche

1

Und als ich von Deutschland nach Deutschland
Gekommen bin in das Exil
Da hat sich für mich geändert
So wenig, ach! und so viel
Ich hab ihn am eigenen Leibe
Gemacht, den brutalen Test:
Freiwillig von Westen nach Osten
Gezwungen von Ost nach West

2

Die Völker drumrum um Deutschland
Die haben vielleicht ein Glück!
Grossdeutschland, es ist zerbrochen
In zwei verfeindete Stück
Die beiden hässlichen Helden
Sie halten einander in Schach
Der Kleinere gibt nicht Ruhe
Aber der Grössere gibt nicht nach

3

Und im Osten kosten die Schrippen
Fünf Pfennig - und zwanzig hier.
Ein grosses Bier kost ne Mark dort
Und Zweimarkfünfzig hier
Und drüben hältst du beim Bierchen
Dein Maul, hier darfst du schrein
- allein, es ändert die Welt sich
Mit Schweigen nicht, noch mit Schrein

4

Und im Westen die Zeitungsschreiber
Sie lügen frech, wie sie wolln
Aber ihre Kollegen im Osten
Die lügen korrekt, wie sie solln
Und weil er von beiden Seiten
Getäuscht wird im Television
Drum glaubt der Deutsche Michel
Er wisse die Wahrheit schon!

5

Und die Wahrheiten werden gehandelt
Frech auf dem Lügenmarkt
Zur Ware wird jede Wunde
Im Westen. Der Herzinfarkt
Der Aufrechte Gang wird selber
Zur Pose und zum Geschäft
Der Mensch macht sich zum Affen
Der sich nog selber äfft!

6

Und Kernkraftwerke in Sachsen
Und Kernkraftwerke am Rhein
Und hüben und drüben heucheln sie
Das soll für den Fortschritt sein
Ich scheiss was auf solchen Fortschritt
Der macht uns nur sterbenskrank
Der führt uns fort von der Menschheit fort
Und führt in den Untergang

7

Und wer im Westen das Geld hat
Der hat damit auch die Macht
Aber wer im Osten die Macht hat
Der hat es zu Reichtum gebracht!
Die Arbeiter aber verkaufen
Wie eh und je ihre Kracht
Und schlagen, als wäre es ihre:
Die grosse Wohlstands-Schlacht

8

Und wie die einen heissen
So sehen die anderen aus!
Die einen sind mir ein Schrecken
Aber die andern sind mir ein Graus:
In NATO und WARSCHAUER PAKT sind
Sie beide treu-deutsch, bis in' Tod
Und sind gegen ihre Herren
Halb frech und half devot

9

Und die Linken hassen einander
Mehr als den Klassenfeind!
Eh wir uns nicht selber einen
Wird Deutschland auch nicht geeint
Und ein Linker nennt den andern
Verräter! und recht! und schlecht!
Sie schlagen sich in die Fressen
Mit MAO und MARX und BRECHT

10

Und im Osten bleibt dir die Luft weg
Im Bürokratenmuff
Aber der Westen ist ein Nepplokal
Ein kalt gekachelter Puff
Hier bist du erschossen wie Robert Blum
Ohne genügend Geld
Sie lassen dich kalt verrecken
Und sagen: So ist die Welt

Hier f allen sie auf den Rücken
Dort kriechen sie auf dem Bauche
Und ich bin gekommen

ach! kommen bin ich
vom Regen in die Jauche

11

Das wird sich noch alles ändern!
Das bleibt nicht so, wie es ist:
Die Mauer wird fallen. Und fallen
Wird manch einer auf den Mist
Der Weltgeschichte: da drüben
Die Bonzen - die Bosse hier!
Sie werden fluchen und flennen
- aber lachen werden mal wir

12

Da wird sich noch vieles ändern
Und du dich und ich mich auch
Wir werden aufrecht gehen

Wir werden aufrecht gehn
Paar eckige Runden drehn
Mit neuen Augen sehn: Exil

Was ist das: Exil?

Ich will dir zu viel
Nicht klagen
Will lieber sagen

Die Wahrheit:
Scheissselbstmitleid!

Bin ich nun ein 'Heimatloser Gesell'?
Was ist das: Heimat - Polizeimat?

Ach was! es wird schon hell
Ich sitz nicht mehr wie ein nacktes Kind
Im Schneematsch

Heimat. Quatsch! Heimat ist ja da
Mein Freund, wo ich dich find
Und wo Genossen sind. Genossen

Was ist das: Genossen?
Gedanken beim Flug
über die Berliner Mauer

da! der Fernsehturm! ja, da! die
Chausseestrasse! meine Ecke!
die Spree, da! der Alex muss dort sein!
da, der Mont Klamott, wie nah!

wenn die Triebwerke jetzt aussetzten
wenn die Boeing jetzt abstürzte
und fiele in diese Stadt, exakt
in Richtung Mauer und zerschellte
auf dem Todesstreifen zwischen
Ost und West, ach, der Dichter
der verhinderte in den Zeitungsschreibern
der Dichter in ihnen würde durchgehn mit
ihnen: der Preussische Ikarus, ein deutscher
Fall! wohlfeil die fixe Methapher
der beziehungsreiche Blödsinn
gesamtdeutscher Rauch stiege auf, ach
über dem deutschdeutschen Hundeblau.

Waarom ik deze poëzie zo knap vind, heb ik hier al bij een vorige gelegenheid uiteengezet. Waar het nu om gaat is de context van deze nieuwe poëzie. Biermann

is in de Bondsrepubliek lid geworden van de Spaanse communistische partij, een splinter-aftakking van de Spaanse partij, omdat de Duitse communistische partij hem niet wilde hebben; die kon de ideologische vrienden aan de andere kant van de muur niet afvallen. Biermann is het onderwerp geworden van een juridisch conflict tussen zijn vroegere uitgever Wagenbach en zijn huidige: wie mag het vroegere werk van deze bestseller-schrijver claimen? Biermanns optreden op een bijeenkomst ten (financiële) ondersteuning van de DDR-publicist Bahro veroorzaakte een rel. Nee, op een aantal individuele personen na heeft Biermann in het westen weinig vrienden. Kameraden, wat zijn dat? Het 'Ubi amici, ibi patria' klinkt aardig, maar gaat in de praktijk niet op. Vandaar die andere gedichten in deze bundel. Kijk eens wat een weemoed daar uit spreekt. Hoe moeilijk het ook was, 'drüben' ligt Biermanns Heimat. Böll woont nog steeds in Keulen, ook al heeft hij wel eens gedreigd te emigreren. Grass kan naar het voormalige Danzig wanneer hij wil, is zelfs weleens door de Poolse televisie uitgenodigd ivm. een reportage. Makkelijk praten. Biermann mag alleen door het vliegtuigraampje kijken.

Omgangspöezie in 10 lessen/les 5
Geo Staad

Limerick en *clerihew* bestaan nu eenmaal, kunnen zelfs weleens leuk uit de hoek komen, dus ik mag ze niet overslaan.

Vooral eerstgenoemde versvorm is in Nederland geliefd, waarschijnlijk vanwege het gemak en de sexuele grappigheid, meestal.

In wezen is hij volstrekt niet zo geschikt voor de losse pols, en ook niet gericht op de losse zeden. Hier echter vinden makers en lezers alles acceptabel, als het maar lollig is.

Er zijn fatsoenlijke limericks over merkartikelen, ziektenbestrijding, jubilerende clubs en zo meer. Gewoonlijk vindt men die voor 80% afgedrukt op wedstrijdformulieren, en de deelnemer moet op de stippellijn zijn eigen slotregel invullen.

Andere (het merendeel) worden mondeling verspreid en beginnen niet zelden met de woorden *Er was eens een juffrouw in*.

Beide soorten plegen met metrum, rijm, zinsbouw en andere hinderlijke conventies de kachel aan te maken.

Een typische gelegenheidslimerick ziet er aldus uit:

> Al kom ik dan niet van de Havo...
> Toch won ik een limmerick-prijs bij de Avro!
> En daarom, lieve Nel,
> Schrijf voor jou ik hier snel,
> Dit gedicht bij je verjaardagskado!

De regels voor een correcte uitvoering kunt u desgewenst in Ons Knutselhoekje nazien. Hier krijgt u ze niet, want deze versvorm verdient geen aanmoediging. Hij heerst onder het slag mensen dat ook gek is op tweeregelige grafschriften (*Hier ligt een machinist / Die zich in het sein had vergist*) en zulke bedenksels keer op keer voordraagt, op niemands verzoek.

Van de clerihew weet u, dat dit vierregelige versje om 2 elementen draait - een naam (deze vormt de eerste regel) en een werk, incident, persoon, plaats of iets anders wat opvallend aan die naam verbonden is (Hillary / Mount Everest, Goethe / Faust, Werther, Weimar e.d., Nero / Agrippina, brandgevaar, achtergrondmuziek, Christenensterfte en zo meer) en in régel 4 aan de orde komt. Het schema is *aabb*, het metrum volkomen zoek, de tijd gewoonlijk onvoltooid verleden.

> Louis Seize
> Mopperde: ‘Praat me niet van malaise
> Mijn hoofd staat vandaag niet naar trammelant
> Voorzover ik kan zien, ligt het in een mand’

Deze versvorm bloeit in het Engels rijker dan elders, maar kan wel een bezienswaardig Nederlands product opleveren. Naam en/of ander element leiden soms rijmtechnisch tot een origineel betoog, misschien zelfs een *frappe*. Zo niet, dan ontstaat er iets totaal overbodigs als *Minister van Agt / Wordt door velen verdacht / Van een overmaat aan ethiek /Daarom krijgt hij een fraai ingelijst stukje pornografiek*. Nu is dit toch al een onwaarschijnlijk cadeau, maar ook in meer alledaagse omstandigheden kan

een clerihew heel banaal uitvallen. *Tante Truus / Is geheel confuus / Wat ze nooit had verwacht / Is deze bloemenpracht*.

Als u tot elke prijs zo'n ding wilt maken, probeer dan een grap te vinden bij regel 4 - beter gezegd, van het verplichte eindwoord een frappe te maken - en werk dan terug naar de eerste regel, de naam dus.

> Willem van der Horst
> Heeft al keer op keer V.S.O.P. gemorst
> Iedereen is het beu
> Dit jaar geven we hem vieux

Ach, het blijft meestal behelpen, in het Nederlands tenminste.

Goed gedoseerd, muzikaal metrum als in kwatrijn, kwintijn en langere vormen, dat heeft een glans en doorwerking waartegen knittelverzen het moeten afleggen.

[Nummer 63]

Het meesterwerk komt door de achterdeur
Frans de Rover in gesprek met Harry Mulisch

Harry Mulisch / Foto: Anthony Akermen

De aanleiding tot dit gesprek is de bekroning van uw gehele oeuvre met de P.C. Hooftprijs. Toen de prijs in 1970 aan Gerard Reve werd toegekend, merkte u daarover op:

> Reve is een reactionair. Hermans distantieert zich ook steeds meer van mensen die de maatschappij willen veranderen, die geef ik een goede kans voor de volgende keer. Het is een prijs voor mensen die al een beetje in hun eigen standbeeld veranderd zijn. Ik stel mij kritisch op, ik zeg wel eens wat kwaads over de minister van BZ of een burgemeester. Ik zou het raar vinden als ze zo iemand de staatsprijs zouden geven.

Wat en wie zijn er veranderd dat u nu de prijs krijgt?

De literatuur, het literaire leven, is een krabbenmand; dat moet je incalculeren bij dit soort korzelige opmerkingen. Er blijft me trouwens weinig anders over dan te zeggen dat je die uitspraak met een korreltje zout moet nemen. Maar Reve beschouwde ik toen echt als een gevaarlijk man, met die hele racistische gimmick van hem juist op het moment dat de Surinamers hier over de vloer kwamen.

Het klinkt niet aardig tegenover de jury, maar dat ik nu de prijs krijg heeft ook te maken met het feit dat ze er niet meer onderuit konden. We hebben geen oude schrijvers meer; de een heeft zelfmoord gepleegd in 1940, de ander is getorpedeerd: ze zijn op. Je krijgt die prijs voor een oeuvre, vroeger kon het nog voor één boek. Nu is er dus een oeuvre, en een oeuvre is in die zin versteend: ik kan in de schrijverij nog van alles uithalen, maar er is iets dat ik ook niet meer kan aantasten. Dat heeft niets afschrikwekkends; ik ben niet zo tegen standbeelden, en stenen en versteningen spreken me wel aan. Maar de politieke kant van mijn uitspraak toen, dat is afgelopen. Je kunt natuurlijk wel alléén doorgaan op de manier van de zestiger jaren, maar dan ben je lid van de Baader-Meinhofgroep. Ik denk nu niet zo veel anders dan toen, maar het is vrij zinloos zo te denken; het leidt tot niets, alleen tot frustraties, razernij,

moord. De B-Mgroep is de B-Mgroep omdat niemand meer luistert, hoewel het extreme karakter, ook van de reactie, wel typisch Duits is. Zoals hier iedereen gereformeerd is, tot en met de communisten, zo is in Duitsland iedereen in zekere zin een nazi, tot en met de anti-nazi's.

Literatuur is blijvend vrijblijvend

Behalve essayistiek hebt u de traditionele literaire genres beoefend: drama, proza, poëzie. Waar ligt uw voorkeur?

Ik heb geen uitgesproken voorkeur, maar mijn aanleg is toch wel proza. (Een vreselijk woord overigens, het doet me denken aan leprozen. Polet heeft het altijd over ‘proza’, ‘mijn proza’, ‘ander proza’. Hoe krijg je het uit je kiezen! Met ‘poëzie’ heb ik geen moeite.) Vaak schiet me iets te binnen waarvan ik onmiddellijk zie: dit is geen verhaal, geen gedicht, dit moet door mensen op een toneel gezegd worden. Het heeft te maken met de adequaatheid van een uitdrukkingsvorm: toen ik op Cuba was zou ik het niet in mijn hoofd gehaald hebben daar een roman over te schrijven. Een goede roman laat de lezer immers vrij en wanneer je de lezer

niet vrij wilt laten, maar zoveel mogelijk jouw mening op wilt dringen, dan schrijf je geen creatief maar beschouwend proza.

Vindt u dat 'de lezer vrijlaten', dat 'vrijblijvende', een specifiek kenmerk van literatuur? Ik herinner me in dit verband een uitspraak uit 1972, ook weer over Reve: 'Verhalen vormen een wereld op zichzelf, die van de vrijheid; maar brieven spelen zich af in deze, onze gemeenschappelijke wereld, die van de onvrijheid, helaas'.

Een brief kan heel mooi geschreven zijn, maar hij speelt zich af in een totaal andere wereld. Je hebt romans in brieven: twee fictieve figuren die elkaar schrijven. Dan is de brief ook fictief. Als die brief niet fictief is, vraag ik: is het waar of is het niet waar. Wanneer iemand dan schrijft 'die roetkikkers', dan kan ik zeggen dat dat een leuk gevonden woord is. Maar ik zeg dat niet; ik zeg: hier schrijft een racist. Als Reve verhalen met echte brieven combineert, dan gooit hij, niet welbewust want hij is niet zo slim, feitelijk de boel door elkaar. Er bestaat een scheiding fictie-non fictie wanneer het over de realiteit gaat. Als men mij aanvalt over een boek dat ik over politieke zaken geschreven heb, zal ik nooit zeggen: dat is toch proza! Ik vind dat laf. Het is wel proza als we alle geschreven taal proza noemen, maar het is geen proza in de zin van kunst. Dan zou er de gedachte achter zitten, dat alles wat een schrijver doet eigenlijk maar onzin is. Het is mooi of niet mooi, maar in ieder geval niet: waar of niet waar. Multatuli beklaagde zich al dat ze van de Havelaar zeiden: wat mooi geschreven. Hij vergeleek dat met een kind dat in het water valt en schreeuwt, en de omstanders die zeggen: wat een prachtige stem heeft dat kind. Maar Multatuli heeft het er zelf naar gemaakt door de stommiteit te begaan een roman te schrijven. Hij maakte een fundamentele vergissing over wat literatuur is. Het nadeel daarvan was, dat er niets gebeurde van wat misschien wel gebeurd zou zijn wanneer hij non-fictie geschreven had; het voordeel is, dat hij nu nog steeds een mooie roman geschreven heeft. Maar het is van geen enkel belang meer waar die Halvelaar over gaat. Mijn definitie van literatuur is: blijvend-vrijblijvend. De mop van literatuur is dat het gebeurt in de leestijd. Je moet dan niet ook nog eens gaan zeggen dat het bovendien 'echt' gebeurd is. Wanneer iemand een verhaal over zijn jeugd schrijft, kan dat voor hem een feitelijk verslag zijn, voor de lezer mag het dat nooit zijn. Want dan zou het gaan over die schrijver die dát ventje was. Het wordt pas literatuur wanneer *ik* dat ventje ben. Je kunt Hamlet zien als een prins die ooit geheerst heeft, maar dan is het niks. Als je echter zegt: verdomd, dat ben ik, die lul die geen beslissingen neemt en weifelt, dan is het een literair meesterwerk. Je zegt ook nooit: 'Don Quichot is net als ik', maar: 'ik ben een echte Don Quichot'. De literatuur is achter de werkelijkheid; de werkelijkheid staat niet achter de literatuur. Als je het verticaal wilt zien, is de literatuur in die zin 'hoger'.

Literatuur moet daarom een zeer algemene geldigheid hebben die over het specifieke geval heengaat en ook over de tijd. Hoe kan het anders dat je nu, onder totaal andere omstandigheden, nog dat boek uit de 16e eeuw kunt lezen? Waar het precies over gaat, de motieven van meneer Cervantes, het doet er allemaal niets toe. Overigens kennen we die motieven precies: Cervantes wou de ridderroman van zijn tijd persifleren. Niemand, behalve een paar deskundigen, heeft daar op dit moment enige boodschap aan. Als iets geen literatuur is gaat het te gronde met zijn aanleiding. *De negerhut van oom Tom* is geschreven om de slavernij af te schaffen; die is

afgeschaft, en op hetzelfde moment is het boek verdwenen, verworden tot een sentimenteel kinderboek.

Daarom is Don Quichot een meesterwerk en Oom Tom een knoeiwerk. Dat is heel simpel het criterium voor literatuur. Ik begrijp niets van dat gezanik van die wetenschappers dat we het niet zouden weten. Dit is het. Tegen de tijd bestand zijn. Als auteur kun je dat niet bewust bewerkstelligen, daarbij speelt de aanwezigheid van talent een rol. Talent is niets anders dan dat na honderd jaar blijkt dat je een literair werk hebt gemaakt. Voltaire heeft honderd delen volgekalkt met meesterwerken die niemand leest, en één keer, binnen veertien dagen, heeft hij *Candide* in elkaar gerammeld. En dat is het. Erasmus schreef folianten vol met werken en filosofische beschouwingen; niemand leest ze. Te paard, op weg van Italië naar Duitsland, heeft hij de *Lof der Zotheid* geschreven, in herbergen, omdat hij zich verveelde, er was geen televisie. En dat is het. De eeuwigheid, het meesterwerk, komt door de achterdeur. Je kan het als schrijver nooit willen, integendeel. Daarom: doe maar wat, en dan zien we wel, of beter: dan zullen ZIJ wel zien.

U heeft ook poëzie geschreven en gepubliceerd. Waarom pas zo laat?

Toen ik achttien, negentien was heb ik ook wel gedichten geschreven, sterk onder invloed van Achterberg. Maar dat doet iedereen op die leeftijd. In die jaren traden de experimenten op en die oefenden een hele druk uit. Ik stond achter wat ze deden; ik vond het tijd worden dat er zo iets gebeurde, maar zelf had ik toch niet de neiging zo raar te schrijven. Het kwam bij mij op een of andere manier in mijn proza, om dat Poletwoord weer te gebruiken. In veel opzichten is dat meer geschreven als poëzie dan als proza. Wanneer we rationeel zo doorredeneren kunnen we misschien zeggen, dat ik een aantal jaren weinig romans en verhalen had geschreven en dat daardoor die poëtische geyser... Of een heel ander theorietje: ik heb kinderen gekregen

en ben door de schoonheid van nieuw leven zo geraakt, dat ik in zingen ben uitgebarsten. Allemaal waar.

Harry Muurch / Foto's: Anthony Akeman

De bundel 'Tegenlicht' bevat het gedicht 'Achterberg' met die opvallende laatste strofe 'Is hij onzichtbaar en stelt de wet / Van het weven op, / Niet die van het web'. Het schrijven zélf is belangrijker dan het verhaal. Is dat de invloed van Achterberg bij u?

Dat gedicht is een hommage aan de man. Geen toeval natuurlijk, maar dat wil niet zeggen dat in de overige gedichten zo duidelijk van invloed sprake is. Wat me in Achterberg aantrekt is vooral puur de klank, de taal, hoe hij het doet; en de hele idee van iets aanroepen dat daar achter de sterren schrijdt, spreekt mijn metafysische knobbel wel aan.

'Hermans en reve zijn mij vreemd'

U bent het meest bekend door uw beschouwend en creatief proza. Heeft u er een verklaring voor waarom u zo vaak in één adem genoemd wordt met uw voorgangers-prijswinnaars Reve en Hermans?

Dat is vanuit de publiciteit, iedereen heeft het altijd over 'de drie'. Het wordt je opgedrongen, natuurlijk ook omdat we min of meer leeftijdgenoten zijn en elkaar al heel lang kennen. Veelzeggend voor de mening van de kritici is trouwens de volgorde waarin ze ons noemen: daarop zou je de kritici kunnen indelen. Maar ik voel in het geheel geen verwantschap met de twee anderen. Zo'n boek als *De avonden*, dat voor veel mensen een schok der herkenning is, blijft mij vreemd. Dat zal ook wel een milieukwestie zijn. Hermans is mij ook vreemd, maar die is tenminste veelzijdiger en interessanter dan Reve, veel kwaadaardiger ook. Het is opvallend dat in dat rijtje soms de naam van Wolkers voorkomt, die er helemaal niet in thuishoort, maar nooit

de naam van Claus. Ik vermoed toch dat daar iets van nationalisme achter zit, dat het komt omdat hij een Belg is. Hij is overigens degeen met wie ik het best overweg kan, met wie ik ook heb samengewerkt, in *Reconstructie*.

Ik wil toch nog even terug naar Reve en Hermans. In veel van uw boeken is sprake van een reis, een tocht. In 'De toekomst van gisteren' een tocht met twee vazallen, Hofland en Oltmans. Ook Merel, in het verhaal 'Oude lucht' droomt van een tocht, een gladiatorentocht. Donner heeft een m.i. erg interessante visie gegeven met te stellen dat de gehele verhalenbundel 'Oude lucht' als een gladiatorentocht van 'de drie' opgevat kan worden: het verhaal 'De grens heeft iets van Reve, 'Oude lucht' iets van Hermans (Maarten t Hart benadrukte dit nogal in zijn bespreking) maar bovendien kun je in 'Oude lucht' de vaderfiguur Herbert associëren met Hermans (het

a-sexuele van Herbert, het a-sexuele in Hermans' werk) en de rijkgeworden, lepe handelaar/zwendelaar Darmen-Dirk met Reve.

Marry Mulisch/Foto: Anthony Akerman

Dat beschouw ik als een nieuwe novelle waar je ook weer een interpretatie van kunt geven. Dit is wel erg op de attributen: koningin-Reve, nobelprijs-Hermans. Dan kun je wel zeggen als ik het over een paraplu heb: Fré Bolderhey. En Hermans als vaderfiguur, het is eerder andersom: ik zie hem soms als mijn zoon die ik zo nu en dan wel eens tot de orde zou willen roepen.

'Ik ben geen literator'

We spreken nu over uw creatief proza. De zestiger jaren karakteriseerde u met: 'Nu is het oorlog, dat is geen tijd om romans te schrijven'. In 1965 verklaarde u dat de traditionele psychologische roman zou verdwijnen: 'Wij hebben niet meer zo'n overzicht over het leven dat we het kunnen uitdrukken in een verhaal met een begin en een eind. Wij zijn genoodzaakt fragmentarisch te leven. Je ziet de moderne mens versplinteren in fragmenten.' Fragmentarisch bij uitstek was 'De verteller'. Je zou het 'experimenteel proza' kunnen noemen: experiment met de vorm, met de taal. Toch wordt u nimmer tot de groep 'experimentelen' gerekend, hoewel er ook bij u sprake is van reflexie op het schrijven zélf.

Experimenten als Vogelaar zijn tégen mij. Bij mij staat het schrijven ook niet in die zin centraal. Zij zijn echt literatoren; dat ben ik helemaal niet. Zij komen ook uit de literatuur; zij hebben vroeger als jongen gedacht: dat ga ik ook doen. Zo zijn ze tot de schrijverij gekomen. Bij mij is dat allemaal niet het geval. Ik moest iets beweren en plotseling bleek dat datgene te zijn dat altijd al als roman had bestaan. Ik wil ook helemaal niet het proza vernieuwen; ik denk alleen: hoe druk ik dit hier nu adequaat uit. Hun soort literatuur is helemaal vanuit de secundaire literatuur ontstaan. Waarom zou ik in godsnaam het proza vernieuwen? Op een gegeven moment zei ik: de wereld zit zo en zo in elkaar, als ik dat op die manier opschrijf is dat kristalhelder en begrijpelijk, en dan dus daarom niet goed. Want als ik de krant opensla zie ik alle mogelijke rubrieken waar ik niets van begrijp. Daarom ga ik nog geen kritiek schrijven dat die krant idioot en elitair is, want er zijn mensen die het wél begrijpen. En die begrijpen de kunstrubriek weer niet, en de sportrubriek die iedereen begrijpt, begrijp ik weer niet. De krant is een beetje de spiegel van het leven; daaraan heb ik gedacht toen ik *De verteller* schreef, vol rare woorden en verschillende lettertypes. Er moesten met opzet dingen voor sommige mensen onbegrijpelijk zijn. Maar veel mensen zijn zo stompzinnig dat ze overal tekst en uitleg van willen hebben. In de herdruk heb ik dan ook maar een voorwoordje gezet. *De verteller* is niet zo geschreven om te laten zien dat het literatuur is, zoals de experimentelen willen. Het gaat over de oorlog, een verwarrende tijd voor wie er in zat: ieder overzicht ontbrak; een HBS-er weet nu meer dan Hitler. Je kunt dan twee dingen doen: een verwarrend, duister verhaal kristalhelder opschrijven of een heel simpel verhaaltje op een idiote, onduidelijke, verwarde (natuurlijk: weloverwogen verwarde) manier gaan vertellen. In het eerste geval krijg je *De donkere kamer van Damocles*; ik heb de andere manier gekozen. Naar mijn mening is dat meer zoals het was, en in wijdere zin zoals het hele leven is. Tenslotte komt de krant iedere dag terug. Dat had nu niemand begrepen, hoewel zo'n boek natuurlijk niet alleen gelezen wordt door lieden van wie je de schriftelijke reactie in de krant krijgt. Recensenten houden zich niet met dit soort problemen bezig; zij vragen zich niet af of een boek een juist beeld van de wereld geeft, zij vergelijken een boek met andere boeken. En dan is dit een gek boek, een ‘onboek’, zoals zij zeiden.

Nog aansluitend bij de vorige vraag citeer ik een uitspraak uit 1969 waarin u de roman kenschetst als ‘een burgerlijke kunstvorm. De romanschrijver een soort psychiater of psycholoog. Er zit de klad in de ideologie van het burgerdom, in de burgerlijke samenleving. Zo zit de klad in de roman’. Maar enkele jaren later komt u met een op het eerste gezicht heel traditionele, nogal psychologische roman, ‘Twee vrouwen’.

Ik neem mezelf serieus, in die zin dat ik me bij mijn creatieve schrijverij niet door mijn meningen laat sturen. Dus niet: het proza moet vernieuwd worden of zoiets. Ik volg puur mijn neiging. Als ik voel dat er een roman aankomt, denk ik niet: nou heb ik gezegd dat het niet meer kan, dus schrijf ik hem niet op. *Twee vrouwen* is een roman uit de 70-er jaren en ik beschouw hem als een getrouwe afspiegeling van die jaren. Hij ontstond nog voor de grote feministische golf, dus wat dat betreft had ik wel weer gelijk. Maar daar wil ik helemaal geen punt van maken.

‘Ik zoek het beeld’

In uw werk spelen de geschiedenis en de mythologie een grote rol. Een opvoering van de Orpheus-mythe, zij het een bijzondere interpretatie daarvan, in ‘Twee vrouwen’, weerspiegelt in zekere zin het leven van de hoofdpersonen. Uw werk bevat legio verwijzingen naar de Oidipous-mythe. Wat fascineert u zo in het verleden? Is het een kwestie van herhaling van mythen in onze tijd?

Neem bijvoorbeeld Oidipous, een mythe die vermoedelijk op een historische grondslag berust. Ik ben een aanhager van de theorie die Oidipous beschouwt als de afschaffer van het matriarchaat (wat die meisjes nu weer in willen stellen), een van de wreedste periodes uit de geschiedenis, met mensenoffers en al. Dat gegeven, met daarbij nog Oidipous’ hervorming van de kalender, heeft zich uitgekristalliseerd tot die mythe. Het zou dus verraad aan Oidipous zijn als we dat nu zo maar weer even uit handen zouden geven. Je moet dan ook niet spreken van een herhaling van de mythe, maar van een onafgebroken actualiteit. Een mythe is een mythe en niet een of andere mallotige fantasie, als men overeenkomt dat die mythe actueel is. Je kunt ook niet zeggen: Ikaros *was* de zoon van Daedalus, want dan geef je het iets historisch. Het typisch mythische breng je tot uiting door te zeggen: Ikaros *is* de zoon van Daedalus.

Maar de fascinatie door de oudheid, de geschiedenis, heeft ook te maken met de verstening, met de onveranderlijkheid van het verleden. De dag van gisteren is zoals die is, wij zullen nooit alles weten wat er gebeurd is. Maar het is gebeurd.

Vindt u in het verleden antwoorden op vragen? Het gaat om het beeld; antwoorden in de zin van een beeld. Ik zoek niet een discussie met een antwoord, het moet in een beeld gevat zijn. Eigenlijk kan dat ieder moment gebeuren, maar het gebeurt niet ieder moment. Als het gebeurt,

is dat het poëtisch ogenblik. Ineens is er iets; twee dingen moeten er zijn: het een dat in het ander schijnt. Dan heb ik het, dan kun je het schrijven, of gebruiken, of vergeten. Dan vereeuwigt het even. Op een of andere manier staat de tijd even stil.

Marry & Sjoukje Mulisch/Foto: Anthony Akesman

Geldt die vereeuwiging ook voor uw romanfiguren; ik bedoel: zijn zij eigenlijk symbolen van mythologische figuren?

Soms zit dat er wel in, maar toch veel meer in de gebeurtenissen dan in de figuren. Ik heb ooit een verhaal geschreven, 'Paralipomena Orphica', waarin de hoofdpersoon naar een museum gaat om de schedel van een ter dood veroordeelde op te halen. Maar de brug is dicht en dan vaart hij met een bootje over de Amstel naar dat museum. Op zo'n moment denk ik: Hades. Ik denk niet: als je een schedel gaat halen ga je over de Hades, dus breng ik er een rivier in, dus is de brug dicht, dus... Ik ga niet van de mythe hierheen, ik wil de mythe niet modern overdoen of vertalen. Dat zou van buitenaf benaderen zijn en je moet van binnenuit benaderen. Ik schrijf, en de brug is dicht, en dan gaat hij met een bootje, en als ik dat allemaal heb zeg ik: Hades. Het is dan een soort bevestiging. En wanneer ik op een dergelijk archetype stuit, denk ik: ik zit goed.

'Ik doe wat goed is voor de lezer'

Bij dat creatief proces is natuurlijk ook op een of andere manier de lezer betrokken. In 'Manifesten' (1958) schreef u: 'Niet de schrijver, de lezer moet fantasie hebben. De lezer is niet de toeschouwer van een toneelstuk, maar de akteur die alle rollen uitbeeldt. De lektuur is zijn hoogsteigen kreatie. De schrijver levert tekst - maar een artistiek werkstuk wordt het pas door het talent van de lezer'.

Is dat niet een beetje een overschatting van DE lezer?

Ik zeg: de lezer moet alle rollen uit het draaiboek vertolken. Dat is toch ook die nieuwe richting aan de academie, de receptie-esthetica? Als ik een boek schrijf en niemand leest dat boek ooit, dan weet niemand hoe dat boek is, ik ook niet. Dan bestaat het niet. Verwachtingen die bevestigd worden, niet bevestigd worden, dat is

het leesproces. Wat de lezer denkt dat er gebeurt, speelt net zo'n grote rol als wat hij leest dat er gebeurt. Dat proces kan de schrijver nooit doormaken.

Maar een schrijver kan natuurlijk wel proberen die lezer een beetje te sturen.

Hij doet niet anders; dat is echt manipuleren. Ik houd rekening met de lezers. Als ik alleen op de wereld was, schreef ik niet. Misschien zou ik het wél doen, maar dan met de gedachte: wie

weet komen er mensen van de maan die dit werk vinden. Als ik echt zeker wist dat ik de laatste was, schoot ik me vermoedelijk door mijn hoofd.

Hebt u een beeld van uw ideale lezer?

Dat betekent dat er een ideale manier is om een boek te lezen. Daar geloof ik niet in. Er zijn zoveel boeken als lezers. Natuurlijk zijn er onideale lezers, mensen die het echt fout lezen. Maar de ideale lezer bestaat niet, want dat zou betekenen dat er één goede interpretatie is en dat is in tegenspraak met de aard van literatuur.

Dat meerdere interpretaties mogelijk zijn kan ook te maken hebben met de structuur van een werk, met wat in de receptie-esthetica 'open plek' genoemd wordt.

Dus door wat een schrijver niet geschreven heeft! Maar dan is die man buiten die nog nooit iets geschreven heeft de allergrootste schrijver aller tijden! Ik had het zelf kunnen bedenken. De professor denkt dat de schrijver zo schrijft als de professor zou doen als hij schreef. Maar het is kenmerkend dat de professor niet schrijft. Dus doet de schrijver het anders, want anders deed hij het helemaal niet, want dan was hij professor. Hij laat zeker niet bewust plekken open; hij laat wel plekken open, maar niet als de zakenman die denkt: er is een gat in de markt.

Je kunt die 'open plekken' ook zien als spanningverwekkende elementen in een verhaal, als het manipuleren van de aandacht van de lezer. De schrijver suggereert, houdt opzettelijk informatie achter.

Dat is oppervlakkig. In *Twee vrouwen* laat ik het geslacht van de hoofdpersoon een tijdje in het midden. Ik schrijf in de eerste persoon, iedereen denkt dat het een man is, ze zegt haar naam: Henny, dat kan nog alletwee zijn en bovendien blijkt die naam gelogen. Maar die verwarring is meer een grapje dat ik op dat moment leuk vond om te doen.

Er zijn ook subtielere manieren denkbaar.

Hoe subtieler, hoe onbewuster. Het feit dat ik dit voorbeeld nu geef en dat het niet zo subtiel is, heeft daar onmiddellijk mee te maken. Weliswaar manipuleert een schrijver de lezer, maar met een heel ander oogmerk, al is dat idee van manipulatie dan misschien de uitwerking op de lezer. Alleen als de schrijver talent heeft werkt het zo. Hij doet wat goed is voor de lezer maar uit andere motieven. En als hij een groot talent is, blijkt dat precies op elkaar te passen. Dat soort opzettelijke elementen als in *Twee vrouwen* zijn meestal niet erg fijntjes. Denk in dit verband eens aan *Hamlet*: je weet toch direct dat het de geest van zijn vader is die daar verschijnt. Pats, beng, de geest van zijn vader... niks geen open plek.

Maar natuurlijk is de lezer wel steeds aanwezig, al was het maar omdat je vindt dat een zin goed moet lopen. Je zou geen zin opschrijven als er geen lezer was. Ik denk ook aan de omvang. Ik heb me voorgenomen geen dikkere boeken te schrijven dan ik wil lezen, en ik wil geen boek lezen dikker dan tweehonderd bladzijden.

Maar toch geen minutieuze constructie vooraf? Het idee voor het schrijven ontstaat pas in het schrijven. Ik heb nauwelijks een verhaal. Je moet als het ware beginnen te schrijven terwijl je nog geen idee hebt waar het over zal moeten gaan. Dat is schrijven: een schaakspel. Dan blijkt op een gegeven moment dat nu dát moet

gebeuren, de tegenzet van het verhaal zelf, die meestal gunstig is. Soms moet je hem onderdrukken, wanneer je weet: als ik daar aan begin ben ik nergens meer. Bij *Twee vrouwen* was ik op het punt gekomen dat ik een toneelstuk nodig had. Het moest over homosexualiteit gaan: *Orpheus' vriend*. Dat verzon ik ter plekke. Ik heb wel gedacht: ik moet gewoon dat toneelstuk schrijven. Je ziet het voor je: eerste, tweede, derde bedrijf, decor. Ik had het boek opzij kunnen schuiven. Maar dan had ik weer geen toneelstuk voor dat boek gehad, dan had dat weer in de puree gelegen. Dus heb ik het maar zo gelaten, maar in zekere zin is het verspild, al heeft dat stuk van Lodewijk de Boer bij *Baal* er wel iets mee te maken. Ook die theorie over het drama had ik er uit kunnen halen voor het theaterjaarboek. Je moet echt oppassen, die dingen kunnen ontzettend uitdijen.

'Ik heb alles gezien'

Gaat er aan dit type fictionele literatuur ook documentatie vooraf?

Alles wat er beschreven staat heb ik gezien. Ik ben niet naar Nice toegegaan voor die roman, maar ik was er geweest en zag rijke oude dames onder bomen zitten. Toen ik een oude vrouw in een tehuis moest hebben, dacht ik: waar zit die. In Nice. Het is grotendeels waar dat ik nooit iets verzin, behalve het verhaal. Maar de elementen van het verhaal zijn niet verzonnen, alleen de volgorde en de keuze uit die werkelijkheid. Voor *Twee vrouwen* moest ik een beetje een raar meisje hebben uit een rare plaats. Petten, dacht ik, met die drie dijken: de Waker, de Slaper, de Dromer. Dan stap ik in mijn auto en rijd erheen. Als je dan achter die dijk staat, ontdek je dat die mensen daar nooit de zee kunnen zien, alleen een muur. Je ontdekt plotseling veel meer mogelijkheden. Dat aspect, dat je niet de zee kunt zien, had ik nooit kunnen verzinnen.

Met documentatie bedoel ik ook: hebt u zich verdiept in de psychologie van een lesbiënne?

Nee.

Ik heb wel het bezwaar tegen 'Twee vrouwen' gehoord dat het zo duidelijk door een man geschreven is. Lesbiënnes zouden elkaar niet zo van straat oppikken en dan direct met elkaar naar bed gaan.

Ik kende de bedrijfsleider van het C.O.C.. Toen ik me beklaagde dat het herentoilet smerig was, zei hij: moet je het damestoilet zien, daar breekt regelmatig de pot door die meiden die elkaar aanranden. Ziedaar mijn literaire bron. Tegenwoordig leidt hij de bar 'Chez Nelly'. Overigens heb ik nog overwogen zoiets er in te doen, maar ik vond dat geweld toch niet passen.

Laura in 'Twee vrouwen' doet uitspraken die van Harry Mulisch hadden kunnen zijn; hetzelfde geldt voor personages in 'Oude lucht'. In hoeverre zijn uw hoofdpersonen afsplitsingen van u zelf?

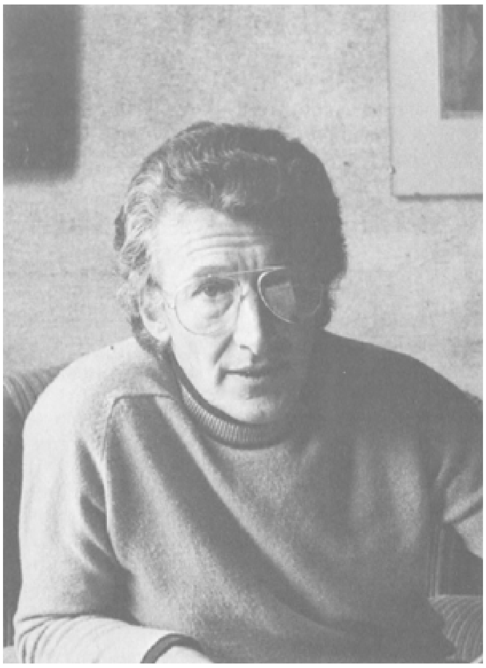
Het komt omdat ik niet zo op de psychologische toer ga, al zijn het een soort psychologische verhalen. Ik ga niet zo ver dat ik denk: kan een meisje dat nou wel zeggen. We weten langzamerhand dat ieder meisje alles kan zeggen wat alle mannen kunnen zeggen, en omgekeerd. Voor veel mensen ligt dat niet zo voor de hand, maar ik vind het racistisch om bij zo'n meisje of vrouw te denken: die zegt niet zulke dingen. Ik kruip niet in de huid van het personage; het omgekeerde gebeurt. Als ik in zijn huid kruip, moet ik alles zelf doen; als hij in mijn huid kruipt ben ik een pop geworden. Dat is ook het kenmerk van een goede acteur: dat hij zelf weg is. Dat is het kenmerk van alle goede creativiteit en van de schrijverij. Als ik denk: hoe zou hij nu doen, dan zit ik al fout. Hij moet in mijn huid zitten. Ik hoef het dan alleen maar op te schrijven.

In 1956 zei u over uw schrijven:

> Ik leer vormgeven, en dat is het enige wat van belang is in de wereld. De 'meningen', waarvan ik eens dacht dat zij het waardevolste zijn wat een mens kan bezitten, wijken steeds meer naar de achtergrond (...) Ik ontwikkel iets anders, dat onschatbaarder is dan meningen, een orgaan, dat mijn hele lichaam gebruikt om zich te kunnen vormen: HET OOG. Langzaam verander ik in een groot oog, dat kijkt. Dat schrijft.

Dit aspect van zien, gezien worden, schouwen, doorzien is een constante in uw werk. Is in dat verband 'Oude lucht' een soort climax? Ik denk aan het gekozen perspectief en ook aan het eerste woord: Kijk.

Het klopt mooi met dat oog van toen, maar ik heb er geen moment aan gedacht. Toen ik dat verhaal begon te schrijven dacht ik: ja, ik zweef, en zo'n alziende verteller mag helemaal niet meer, dat had ik ook wel gelezen in die Duitse pockets. Ik heb het toch maar gedaan. Later stort die man trouwens neer in de wereld waar ik al ben: de droom van zijn vrouw. Zo ontstond dat verhaal. Ik had eerst alleen maar iets van een eiland en een overtocht. Dat heb ik vaker: een reis, een overtocht, het is inderdaad een 'topos' bij mij. Maar de rest komt later pas.



Harry Mulisch/Foto: Anthony Akesman

'De mythe ben ik'

Wanneer uw werk zo nauw met uw persoon verbonden is, is er dan ook een vast gegeven, een vaste mythe desnoods?

Maar dan wel nadrukkelijk in steeds totaal andere verschijningsvormen. En dat vaste... dat ben ik dan. Ik kan zelf ook niet zeggen wat dat precies is en misschien is dat er dus ook niet. Maar als ik terugkijk op wat ik geschreven heb is niets mij vreemd. Ik weet ook ieder woord. Als iemand mij citeert zie ik meteen of hij een komma van een puntkomma maakt, al heb ik het 25 jaar geleden geschreven. Een boek als *Archibald Strohalm* staat niet verder van mij af dan *Twee vrouwen*. In de kern ben ik absoluut niet veranderd.

Zijn er toch in het oeuvre momenten aan te wijzen die als een soort scharnieren functioneren, overgangen naar een nieuwe fase?

Terugkijkend is het alsof je met darts hebt

gegooid, sommige gaatjes zitten in de roos, andere ernaast. Dat laatste is dan vervelend. Misschien dat *De toekomst van gisteren* de afsluiting van een bepaalde periode is. De oorlog zal best wel weer op de een of andere manier te voorschijn komen, maar ik wil er geen boek meer over schrijven.

Harry Mullsch/foto: Anthony Anerma.

En het fictionele proza van de 70-er jaren, is dat ook niet een fase geweest?

Ik ben nu weer met heel iets anders bezig. In *Voer voor psychologen* zei ik al dat ik rond mijn tweeëntwintigste allerlei filosofische ideeën had die me zo boven het hoofd groeiden dat ik het vege lijf moest redden. Ik schreef toen die roman *Archibald Strohalm* waarin het iemand niet lukt om het via de weg van de literatuur onder controle te krijgen. Die roman is min of meer gelukt, maar nu ben ik weer bezig met wat voorafging aan de hele schrijverij. Overigens zonder het gevoel dat ik terugga naar het diepe verleden omdat ik ouder geworden ben of omdat ik er overheen gegroeid zou zijn. Ik ben nergens overheen gegroeid. Je kunt wel zeggen dat als ik dit nu gedaan heb, dan is er werkelijk een periode afgesloten.

Kunt u al iets meer over ‘dit’ zeggen?

Het wordt een heel discursief werk, alles keurig op een rij, systematisch en dor. Ik probeer het vooral zo dor mogelijk te schrijven, zodat niemand het in de hoek van de schone letteren kan drukken. Ik citeer ook, al was het alleen maar om anderen te dwingen te zeggen dat ik niet goed citeer. Ik wil de mensen dwingen zich er mee bezig te houden; niemand mag er zich van af kunnen maken met: ach, het is artiestenfilosofie... Al zullen sommigen zeggen dat het occult is, het is gericht tégen het occultisme.

Om het te overwinnen.

Precies wat Freud deed. Met zijn verstand ging hij zich bezig houden met een gebied, de droom, waarvan iedereen zei: daar kun je je niet mee bemoeien, dat is

voor waarzegsters, piskijkers, voor de intellectuele zelfkant. Het is hem gelukt. Dat is mijn grote voorbeeld. Ik ben geen Freudiaan, maar dat gebied waar iedereen zijn neus over ophaalt, daar moet je in, want daar schuilen de gevaren - tot en met die van het fascisme. Allemaal occultisme, maar zolang je hooghartig je neus ophaalt komt het weer. Je moet het occultisme vernietigen door het in te lijven.

Dus toch proberen het raadsel te ontraadselen?

Je kunt het alleen ontraadselen door een nog groter raadsel als instrument te gebruiken, door het raadsel naar binnen te verplaatsen. Dat is het.

Mulisch bijgezet*
W.L. Brugsma

Geachte aanwezigen

Ware het dat de Grote Regisseur het doek reeds had laten vallen over leven, lijden en triomf van Harry Kurt Victor Mulisch... en ware het dat ik geroepen was de politieke aspecten van zijn leven met mijn achteruitrijlicht te beschijnen, ik zou hebben gesproken van het onwankelbaar rechtvaardigheidsgevoel, en de even onwankelbare solidariteit met de zogeheten onderliggenden van de schrijver die mijn vriend is en wiens kist zo ongeveer dáár zou hebben gestaan.

Zo liggen de zaken - gelukkig - echter niet.

Een regisseur van iets bescheidener omvang, Dimitri Frenkel Frank, heeft mij belast, als ware ik de Binnenlandse Veiligheidsdienst, enige berispende kanttekeningen te plaatsen bij de politieke afwijkingen van degene die hier, ten rechte, wordt bijgezet in de vitrine der onsterfelijkheid, hoewel hij, zoals dat heet, nog boven de grond staat, nee... beter is te zeggen - hoewel hij nog welgemutst in gindse fauteuil boven de grond zit. En daarom mag ik hem nu niet loven, want dat zou lijken op vriendjespolitiek!

Omdat ik het ook nog kort moet vatten, zal ik het als volgt formuleren:

Mulisch heeft geen politieke afwijkingen: hij is er een! Dit geldt in meer dan één opzicht. Reeds zijn genetische constructie is innerlijk tegenstrijdig: een Joodse moeder en een vader die van huis uit wortelde in de Arabische wereld... de naam Mulisch is namelijk een verbasterende samentrekking van de naam Moulay Hassan, een Marokkaanse vorstennaam. Harry doet nooit minder.

Het geldt nog meer voor zijn verhouding met het communisme. Mulisch heeft altijd gezegd dat hij communist is. Maar alle communisten, met mogelijke uitzondering van Fidel Castro, zeggen dat hij geen communist is. Hoe zit dat nu?

Ik denk dat door zijn enigszins aforistische manier van bijval tonen. Toen zijn collega Solzejenitzhin door het Kremlin eerst werd opgesloten en vervolgens verbannen, verklaarde Mulisch dat hiermee werd bewezen dat het communisme de letterkunde tenminste serieus neemt.

Mulisch verhoudt zich aldus tot Moskou als Gerard Reve tot het Vaticaan en dat is dan overigens ook het enige dat deze twee schrijvers gemeen hebben. Eén erkenning in deze richting is Mulisch inmiddels wèl ten deel gevallen. Hij wordt beschouwd als te zijn een saloncommunist. Wat mag dat betekenen?

Een saloncommunist is iemand die in de voetsporen treedt van Marx en Lenin maar die weg aflegt per zes cylinder Triumph, daarbij een Dunhill-pijp in de mond, af en toe halt houdend om een glaasje vintage champagne te nuttigen, kortom iemand die de verworvenheden van het socialisme het liefst in ogenschouw neemt vanuit de levensloge die doorgaans voor de Britse aristocratie is gereserveerd.

De lichte discrepantie tussen ideologie en levensstijl heeft Mulisch overigens gemeen met Leonid Brezjnev. Maar als Mulisch de Dunhill uit de mond neemt, dan doet hij dat om te zeggen: neem mij mijn voorrechten af en verban mij, zo dat in het

belang van de arbeidersklasse is, naar Rottumeroog. En zo iets zal je van Brezjnev zelden horen.

Nu zijn er mensen die sceptisch blijven over de edelmoedigheid die hieruit spreekt en die vinden dat de saloncommunist een voorschot moet nemen op de historische onvermijdelijkheid door auto en wijnvoorraad op voorhand in te leveren en eigenhandig in Harlingen een enkel reisje op de veerboot naar de Vlielandarchipel aan te schaffen. Zulks naar analogie van de man uit Nazareth die de wereld zou veranderen door zelf het goede voorbeeld te geven. Nou, wat daarvan gekomen is, dat weet u: het C.D.A.

Dat kan Mulisch dus niet verweten worden, maar ik moet wel bekennen dat in de 26 jaar vriendschap die ons verbinden, ook bij mij wel eens twijfel is gerezen aan de wasechtheid van Harry's rode borstrok.

De zekerste weg om de verbouwing van de Nederlandse samenleving te blokkeren is het uitspreken van een voorkeur voor het communisme. En wanneer iemand werkelijk ‘the best of two worlds’ wil hebben dan moet hij revolutionair links intellectueel in Amsterdam worden, hij wordt dan materieel en spiritueel

gehonoreerd voor zijn oppositie tegen het bestaande systeem dat evenwel door zijn voortbestaan zowel zijn broodwinning als zijn moreel schone handen garandeert. Afgelopen lente heeft Mulisch aan al die twijfels resoluut een einde gemaakt. Hij verscheen voor de VARA-televisie en koos voor de sociaal-democraat Joop den Uyl! Dat was opzienbarend om meer dan één reden. De schrijver Mulisch had een politieke, dramatische voorkeur voor spectaculaire systemen, personen en gebaren die de parlementaire verveling doorbraken: de schoenen van Chroestjov op de VN-tafel bijv. en het duurzaamst was zijn genegenheid voor de neo-Robin Hoods, Castro en Guevara.

Wel nu, vergeleken bij zulk schilderachtige manspersonen is de doctorandus uit Buitenveldert natuurlijk een anti-held. Zoals Godfried Bomans de toenmalige law and order minister Udink uitschakelde door te zeggen: ‘Hij heeft een hoofd waar een loket omheen hoort’, zo werkt de derrière van onze geachte ministerpresident vooreerst associaties met het zadel van een Fongers-rijwiel op een regenachtige julidag op weg naar een kampeertent bij het Uddelermeer.

Waarom heeft Harry Mulisch zich achter deze zowel literair begaafde als literair onbruikbare politicus opgesteld?

Ik denk omdat hij is gaan vinden dat zijn eigen maatschappelijke onbetwistbare generositeit nu eens een a-theatrale maar toepasbare vorm moest krijgen. Dat, zoals Hans van Mierlo ooit zei, en Den Uyl zei het hem zonder bronvermelding na, je de revolutie moet maken voordat 'ie komt... hetgeen, hoewel dat literair een nadeel is, het voordeel heeft dat je dan een veel geciviliseerder soort omwenteling krijgt. En tenslotte denk ik dat hij bij het bereiken van de mijlpaal die wij hier welgemutst gaan vieren tot de slotsom is gekomen dat de revolutie een veel te ernstige zaak is om aan revolutionairen over te laten.

Eindnoten:

* Toespraak bij de door BZZTôH georganiseerde manifestatie *Leven, Lijden en Triomf van Harry Mulisch* op 18 september 1977 in het Appeltheater te Scheveningen.

Herzmanovsky-Orlando
De voorzanger van Robert Musil
Louis Ferron

Slechts één blik op het door de televisie uitgezonden Nieuwjaarsconcert onder leiding van Willy Boskowsky volstond om de Weense mythe weer voor me op te roepen. Het was één en al parelcollier, twinset en rokkostuum wat de klok sloeg. Het was de burgerlijke cultuur in driekwartsmaat. Nog steeds bedwingt generaal Radetzky de revolutie en ziet Franz Joseph goedgunstig op zijn kinderen neer. De Weners, het is waar, bezitten een griezelig talent om het te doen voorkomen of de geschiedenis een monolithisch gebeuren is, waarin alleen de generaties wisselen. Het alte Wien ligt direct achter de kerncentrale en als het daarachter dreigt te verdwijnen dan verbieden ze per plebisciet gewoon de bouw van nieuwe centrales.

Ondanks Robert Musil en tegenwoordig ook Kroetz, Innenhofer en Handke, koestert de Oostenrijker nog steeds zijn paradijsdroom waarin *Die Fledermaus* standvastig de poorten bewaakt. Met enig recht kan men stellen dat uitgerekend in de gelijknamige operette van Johann Strauss het filosofisch postulaat van de Oostenrijker, meer nog dan in welk literair vertoog ook, gegeven wordt in de liedregel: *Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist*. Het is in zekere zin de eerste regel van het niet officiële Oostenrijkse volkslied waarin een zwakte tot een kracht wordt omgebogen. Negeer wereldoorlogen, Anschluss, Russische bezetting en neutraliteit en de oude orde is weer in haar glorie hersteld. In de Weense Kärntnerstrasse staan nog steeds druipneuzige kastanjepoffers en in de modezaken worden je nog steeds rokkostuums met bijbehorende capes en lakschoenen aangeboden, benevens baljurken van een weelde die alleen daar nog haalbaar lijkt. Oostenrijk is, om met de grote klassieke toneelschrijver uit het keizerrijk, Grillparzer, te spreken, nog steeds het land waar het leven een droom is.

Een droom die door de werkelijkheid achterhaald werd. Dat besefte Musil toen hij in het begin van de dertiger jaren zijn eerste deel van *Der Mann ohne Eigenschaften* liet verschijnen: de ondergang van *Kakanië*, zoals hij zijn vaderland noemde. Maar nog vóór de ondergang aan de verbaasde burgers bekend werd gemaakt, had een andere Oostenrijker al het treurdicht geschreven. Een bizar en schril klinkend treurdicht omdat de schrijver mét Musil wist dat het gedaan was terwijl hij daar, in tegenstelling tot Musil, menig traantje om zal hebben gelaten. Die schrijver was Fritz von Herzmanovsky-Orlando, telg uit een Moravisch-Weens geslacht van vaderszijde en uit een Byzantijns-Italiaans geslacht van moederszijde. Oostenrijkse kan iemands afkomst niet zijn. Herzmanovsky werd in 1877 te Wenen geboren en overleed in 1954 te Merano. Van zijn totale oeuvre was bij zijn dood slechts één novelle in druk verschenen. Enige toneelstukken van zijn hand werden pas na zijn dood en in zwaar verminkte vorm opgevoerd.

De Profeet/Herzmanovsky-Orlando.

Aan de wieg van Herzmanovsky's schrijverschap stonden twee Weners die mede de Weense mythe bepaald hebben: de toneelschrijvers

en -spelers Ferdinand Raimund en Johann Nestroy. Beiden werkzaam in de eerste helft van de negentiende eeuw, de tijd van het Biedermeier dus. Nu valt er over het Biedermeier en deze auteurs wel wat meer te zeggen dan de *biedere* interpretatoren van die tijd wel zouden willen toegeven. Het Biedermeier, met de Napoleontische oorlogen achter zich en de revolutie van 1848 vóór zich was, zeker in de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie, een tijd van geestelijke onderdrukking. De spionnen van Metternich lieten zelfs geen liefdesgedicht ongelezen vooraleer het aan het daglicht mocht worden prijsgegeven. Wie onbetrapt zijn hart wilde luchten kon maar het beste zijn toevlucht tot de muziek nemen. Misschien is wel, mede daardoor, de stad Wenen bij uitstek de muzikale hoofdstad van Europa geworden. Wie niet denken mag zingt - en laat daardoor, ongewild, de mythe aanzwellen tot levensechte proporties.

Raimund schreef sprookjesachtig toneel en had op die manier niet veel van de censuur te duchten. In zijn vlucht uit de werkelijkheid vormde hij de voorhoede van een massa die zich als lemmingen in de droom stortte. Zijn jongere tijdgenoot Nestroy vluchtte aanvankelijk in de luchtige, volkse satire, die echter steeds meer het karakter kreeg van een guerilla tegen de versteende staatsordening. Het was een guerilla die in voor de kritiek onvatbare metaforen werd uitgevochten. De taal die hij hanteerde werkte op verschillende niveaus, die van de klucht en die van de aanklacht. De klucht bevestigde, de aanklacht ontregelde. Het besef dat taal op verschillende niveaus kan werken heeft de Oostenrijkse literatuur tot op de dag van vandaag bepaald. De Oostenrijkse literatuur is een literatuur van verborgen betekenislagen en daaruit voortvloeiend een literatuur waarin in de teksten zelf de betekenis van die teksten geanalyseerd wordt omdat er een door de nood ontstaan begrip is voor de dubbelzinnige betekenis die de taal bezit. Soms kan dit in panische wanhoop omslaan. Zie Thomas Bernhard, maar zie eerder al Herzmanovsky.

Een vluchter en een guerillastrijder, niettemin beiden sterke onderbouwers van de mythe. Toen ze Herzmanovsky het gouden pennetje in de hand gaven was de oude tijd al mét de keizer ten onder gegaan. Herzmanovsky's eerste en enige, tijdens zijn leven gepubliceerde novelle verscheen in 1928 en was getiteld: *Der Gaulschreck im Rosennetz*. In deze novelle beschrijft Herzmanovsky de wederwaardigheden van de hofsecretaris Jaromir Edler von Eynhuf, maatschappelijk gezien des schrijvers evenknie, maar, helaas of gelukkig, nog levend in de goede oude tijd. Te vermoeden valt dat Herzmanovsky geen gelukkige bewoner van zijn eigen tijd was. Zijn beschrijvingen van het oude keizerrijk verraden een forse dosis melancholie waar hij zich, geheel a la Raimund op laat meedrijven. Anderzijds echter moet hij ook beseft hebben dat Vrouwe Historia haar scherp geslepen zwaard niet voor niets heeft laten woeden. Als Nestroy pekelt hij zijn melancholie met soms bittere satire. Satire notabene op een tijd die hem eigenlijk zo dierbaar is.

Hachelijker situatie is voor een schrijver eigenlijk niet denkbaar. Raimund vluchtte nog in een droom waaraan hij geloof kon hechten, terwijl Nestroy een tastbare werkelijkheid attaqueerde. Herzmanovsky vluchtte echter in een droom waarvan hij zelf de voosheid doorzag. Een schier schizofrene verwarring moet daar wel het gevolg van zijn. Na de *Gaulschreck* ziet men die verwarring dan ook toenemen.

Valt de genoemde novelle met enige goede wil nog als een romantische satire in typisch negentiende-eeuwse zin te lezen - een bewijsstuk van traditioneel kunnen - in zijn volgende novelle *Maskenspiel der Genien*, lijken de stoppen geheel door te

slaan. De door Herzmanovsky zo aanbeden wereld der antieken, waarin alles nog schoon en harmonisch is, wordt in een tot de toppen verheven burlesque verweven met het Habsburgse Oostenrijk dat, aan verwarring en decadentie ten prooi, tot ontbinding dreigt over te gaan. De standenmaatschappij, de ver doorgevoerde klassenindeling, het gedwongen samengaan van vele volkeren in één staat, wordt nauwelijks nog komisch op de hak genomen; het is: lach of ik schiet. Herzmanovsky weet het niet meer en laat zijn vele, vele figuranten in een dadaïstische klucht optreden. Waar Edler von Eynhuf en de hem belagende jongejuffrouwen - dochters van de koninklijk-keizerlijke hofdwerg Zephesis Zumpi - nog iets van individuele karakters vertonen, daar treden in het *Maskenspiel* inderdaad alleen nog maar maskers op. Maskers van Griekse goden niet alleen, maar ook maskers van eigentijdse types, kwaliteiten en verderfelijkheden. Vooral dat laatste.

Het ligt bijna voor de hand dat een dergelijke schrijver bij het toneel moet eindigen. Daar eindigt het dan ook min of meer. Als dan alle stoppen zijn doorgeslagen en niets Herzmanovsky nog redden kan van zijn wezenlijk misnoegen met alles en iedereen, begint hij toneelstukken te schrijven. Natuurlijk in de stijl van de peetvaders Raimund en Nestroy. Maar ach, wat heeft stijl nog voor zin in een tijd waarin alle waarden op hun laatste benen lopen en iemand, opgevoed in de aristocratische waarden van een voorbije tijd, emotioneel en moreel gezien tussen de wal en het schip is geraakt? Dan rest hem niets dan onder satanisch gelach van de stijl een on-stijl te maken en stukken te schrijven die, vermoedelijk ongewild, tot pure stukken antitoneel in de modernste zin uitgroeien. De *Posse Kaiser Joseph und die Bahnwärterstochter* vergt in de oorspronkelijke versie een speelduur van vijf en een half uur. Optredenden zijn de keizer, leden van de hoge adel, van de lage adel, volk, twee

gnomen op een loopfiets en de beroemde rover Rinaldo Rinaldini, waarbij de schrijver met arrogant gemak nog aantekent dat het hem niets kan schelen of de van een asterix voorziene rollen al of niet gespeeld worden. Het is maar om een idee te krijgen van waartoe vertwijfeling en cynisme in vereniging tenslotte leiden kunnen: tot anarchie. In *Zerbinettas Befreiung* verlangt de auteur ‘een vlieg ter grootte van een half gebraden kippetje’ op het toneel; in *Das Tyroler Drachenspiel* is het de bedoeling dat een aantal heuse draken een ontmoeting hebben met de goddelijke Goethe; voor *Sellawie, oder Hamlet der Osterhase* schrijft de auteur een ‘concerterende Laokoongroep’ voor.

Hier is die uit zwaarmoedigheid geboren anarchie die Herzmanovsky tot zo'n intrigerende schrijver maakt, tot een opstandige tegen wil en dank, het logische eindproduct van zijn peetvaders. Herzmanovsky is een in Nederland volslagen onbekend schrijver. Ondergesneeuwd als het ware door zijn land- en tijdgenoten Musil en Broch. Maar Hugo von Hoffmansthal schreef het al in 1929: ‘Der Autor muss ein ganz sonderbarer Mann sein’. Inderdaad, het wordt tijd dat hij ook in Nederland maar eens ontdekt wordt.

Herzmanovsky-Orlando's verzamelde werken verschenen in één band bij de uitgevers Langen en Muler, München, Wenen; onder redactie van Friedrich Torberg.

Afweer: Herzmanovsky-Orlando.

Het nieuwe proza in Vlaanderen
Hans van de Waarsenburg

Uitgeverij Manteau te Brussel heeft een woelig jaar achter de rug. Er werd niet alleen een nadrukkelijk begin gemaakt met de samensmelting met Elsevier, maar ook in haar fonds zelf vonden opmerkelijke zaken plaats. Zo mislukte een groots opgezet en aangekondigd experiment om een literair tijdschrift voor jonge mensen uit te geven. Hoewel persklaar is het laatste nummer niet eens meer verschenen. Anderzijds kocht men uit de failliete boedel van Uitg. Ontwikkeling het Nieuw Vlaams Tijdschrift en nam men auteurs als Gerard Walschap en Piet van Aken over. Zo hebben bijna alle Vlaamse auteurs van gering tot groot formaat onderdak gevonden bij deze uitgeverij. Een enkeling heeft het vege schrijverslijf nog elders ondergebracht.

Een belangrijke ontwikkeling was verder het besluit, vooral geëntameerd door Kris Lenaerts, om zich als uitgeverij te gaan bezighouden met de meest recente ontwikkelingen op het gebied van ‘het experimentele’ of, als u wilt, ‘het andere’ proza.

Specifieke vertegenwoordigers van ‘het nieuwe proza’ waren sinds het vertrek van Daniël Robberechts naar de Bezige Bij (‘Praag schrijven’ - 1975) niet meer direkt in het fonds vertegenwoordigd. Daar is echter verandering in gekomen. Uitgeverij Manteau is er in geslaagd om 3 prominente vertegenwoordigers van het Nieuwe Proza in haar fonds onder te brengen. Dat hier - hopelijk - geen sprake is van zomaar een toevallig incident zou kunnen blijken uit het feit dat men de produkten van deze drie schrijvers een zodanig afwijkende lay-out heeft gegeven, dat het erop lijkt of men een nieuwe reeks is begonnen (overigens is dit laatste niet ongewoon voor Manteau).

Zo verschenen tegelijkertijd (ook al een signaal in de richting dat men vastbesloten is het experiment op proza-gebied een serieuze kans te geven): *De Goddelijke Hagedisjes* van de vroeger bij Nijgh & van Ditmar publicerende auteur *Willy Roggeman; De koude wind die over het zand waait* van *Claude van de Berge*, die vroeger bij Uitg. De Standaard publiceerde en *Onderwerpen* van de reeds eerder genoemde *Daniël Robberechts*.

Wat bij lezing van deze drie boeken direkt frappeert is het feit, dat het experimentele proza in Vlaanderen gelukkig niet onder een noemer te vangen is; zich niet laat vangen in uniformiteit. Er zijn drie totaal verschillende schrijvers aan het woord, die het begrip ‘nieuw proza’ ieder voor zich volledig anders uitwerken.

Daniël Robberechts vindt misschien de meeste aansluiting bij de recente ontwikkelingen in Nederland. Hij publiceerde dan o.a. ook in Rasterreeks. Claude van de Berge zou wat zijn vroegere werk betreft misschien enigszins met Dirk Ayelt Kooyman vergeleken kunnen worden, Willy Roggeman is als schrijver een unieke Einzelgänger gebleven.

Het boek van Daniël Robberechts bestaat uit 3 teksten: *Subjecten, Brokken* en *Verwordingen*. Deze drie teksten hebben een aantal gemeenschappelijke kenmerken. Personen met voor- en achternaam komen er niet in voor. Robberechts schrijft over een ‘hij’ of ‘de andere die’. Hij heeft de personages uit de traditionele verhalen ‘ontpersoonlijkt’ en ze daardoor in wezen iets universelers gegeven. Hij zet de mens, zijn subject, in een bijna volledig décorloos landschap: *BE*-schrijvende détails voor

sfeer, anekdotische détail-informatie worden niet gebruikt. Alles kan ook zijn belang hebben in een vooral innerlijk beschreven situatie, waarin ook nog de logica, zoals de meer traditioneel gerichte schrijver die gebruikt, in diverse repen wordt geknipt. Niet alleen schrijft Robberechts zijn teksten anders, hij gebruikt ook een andere rangschikking. Hij werkt soms als een dia-projector die nog niet is ingesteld: vage contouren, vaag beeld op het scherm. Door het met kleine pauzes bijstellen van de lens, wordt het beeld voortdurend scherper. Ook werkt Daniël Robberechts kaleidoskopisch, zoals b.v., in *Subjecten*, of collage-achtig met ‘stijlcitaten’ in ‘Verwoordingen’, dat verder opvalt door een muzikale opbouw, eindigend in een grote chaos van dodekafonische akkoorden.

Regelmatig terugkerende elementen in deze drie teksten zijn: het tijdselement, de bedreiging van de mens, het individu, in een totalitai-

re dictatuur, de sexualiteit i.c. erotiek en erotische fantasiën en de feitelijke vervreemding, misschien beter gezegd het wezenlijk vervreemd zijn in deze kille, de taal geweld aandoende, technocratische (= ander soort autoritaire) maatschappij.

Willy Roggeman

Grande van de Burge

Daniel Robberecht

Robberechts is door zijn wisselende techniek, voortdurend gebruik makend van bestaande teksten in staat een tijdsepisode genadeloos neer te zetten. In *Subjecten* wordt van 'de andere die' door een verspringend schrijven en belichten, een beklemmend beeld van vastgeraakte mensen neergezet. Naast de erotische herinneringen en fantasiën, waarbij opvoeding en kerk in hun algemeenheid ter sprake komen zonder te vervallen in nostalgie, of romantische verontwaardiging (Robberechtse ontdooit en analyseert kil) speelt het geweld een overheersende rol in dit boek. Niet alleen het geweld door opvoeding en kerk aangedaan, maar toch ook het gruwelijke geweld van het toenemende onderdrukken en op wetenschappelijk kille wijze martelen van mensen. Dit alles temidden van een verbaal geweld dat zijn weerga in de geschiedenis niet heeft gekend. Verbaal geweld veroorzaakt door de publiciteitsmedia, de reclame. Maar ook verbaal geweld dopr het 'kleinere bedrukte papier': folders, blaadjes, maar ook nieuwsberichten en dat vooral holle verbale cliché-geweld van politieke personen. In de tekst *Verwoordingen* verwoordt Robberechts op zeer knappe wijze genoemde elementen. Deze tekst begint met een pagina niet vertaalbare taal:

> gorchrog muim mbof bors, grem heups bui beurt bol skornsj smuurf krasto beurp mein de vermek aligoor venza po marotaas pun ilarom sartaal fij fij intre. Venza proormu ladaal, insataal kor pent bocholter vert kobaan namdel a versi lokaas masnijl.
> (pag. 74)

In de regels die gaan volgen, sluipen wel herkenbare woorden binnen maar helder wordt de tekst op deze blz. niet. Het is onbekende taal. De klinkers en medeklinkers kan men tot woorden vormen, zelfs tot uitspreekbare zinnen. De pagina ernaast is a.h.w. een 2e opmaat tot dit verhaal met hetzelfde effekt als de eerste, hoewel er 'begrijpelijke' taal staat:

> willen geen grondgebied. Wij streven niet naar bases. Wij hebben de edelmoedigste vredesvoorwaarden aangeboden, eervolle vrede voor beide zijden. Maar wij zullen niet verslagen worden en we zullen nooit onze vrienden aan communistische agressie uitleveren.
> (pag. 75)

Het is al weer enkele jaren geleden, maar dat leugenachtige, holle taalgebruik van Nixon kon niet op cynischer wijze getypeerd worden. Deze tekst is een uitstekend voorbeeld van het bewerken van een optimaal effekt bij de lezer. Zijn citaat-techniek, het beschrijven van de binnenkant van herinneringen en fantasiën, het afbreken van chronologie, het gebruik maken van een andere spelling dragen er toe bij, dat er grote affiniteit ontstaat tot het subject, het individu, de mens die met zijn / haar taal nog wil doordringen bij andere mensen en daarvoor een gevecht voert tegen een overstelpende lawine van taalvervuiling en begripsvernauwing. De mens dreigt aan taalgebruik en vooral taalgeweld ten onder te gaan. Deze tekst escaleert tegen het einde in een litaniereeks van flarden, regels, kreten uit de reclamelogie. Als lezer krijg je het gevoel dat deze tekst in een delta van reclamewaanzin zal eindigen tot op blz. 138 in de opsomming een verandering optreedt: te pas en te onpas worden namen van produkten, bedrijven instellingen en zaken vervangen door het woord

kanker. Hieraan koppelt Robberechts een fragment waarin beschreven wordt hoe men tegenwoordig met behulp van o.a. reclametechnieken en conditionering op wetenschappelijke wijze wordt gemarteld. Met deze apotheose van het tweekoppige monster geweld (het psychische en physieke) eindigt een boek dat meer is dan alleen maar een tussenschakel, zoals op de achterflap wordt gesuggereerd. *Onderwerpen* van Daniël Robberechts is niet alleen qua techniek en stijl maar ook inhoudelijk een boeiende leeservaring.

De boeken van Willy Roggeman en Claude van de Berge zijn zonder meer de moeite waard om uitgebreider behandeld te worden. Binnen dit bestek is dit jammer genoeg onmogelijk. Als algemene conclusie wil ik echter stellen, dat dit nieuwe initiatief van Uitg. Manteau bijzonder de moeite waard is.

Daniël Robberechts: Ontwerpen
Manteau. 128 blz. f 18,50

Willy Roggeman: De Goddelijke Hagedisjes
Manteau. 160 blz. f 20,50

Claude van de Berge: De koude wind die over het zand waait
Manteau. 160 blz. f 16,50

De kracht van alledag
Daan Cartens

Het is een opmerkelijk feit dat vier belangrijke debutanten uit 1977 en 1978, Frans Kellendonk, Oek de Jong, Patrizio Canaponi en Anton Brand na hun debuut met een verhalenbundel nu werken aan een roman, of deze inmiddels voltooid hebben. Blijkbaar geldt het schrijven van een roman toch als een arbeid die pas kan worden verricht na het presenteren van noodzakelijke proeven van het schrijverskunnen in de vorm van verhalen. Over zijn debuut *Het aardse gebeuren* zei Anton Brand in *Het Parool*: 'Het merendeel van de locaties is voor mij bekend terrein, omdat ik er langere of kortere tijd heb gewoond, en de onderwerpen die ik heb gekozen zijn meestal produkt van persoonlijke ervaring of van wat ik in mijn omgeving waarnam'. De titel die Brand (25) koos voor zijn debuut is ontleend aan het verhaal *Hoe het heet*, het enige overigens waarin de ik-figuur Anton heet; de jeugdige hoofdpersoon is voor de televisie getuige van de begrafenis van Prinses Wilhelmina: 'Als ik er morgen niet meer zou zijn, had ik dit toch meegemaakt, want op de mogelijkheden die de hemel biedt om het aardse gebeuren te volgen was ik toen al niet gerust' (pg. 97). Ook op de achterflap van het boek wordt het onderwerp van Brands verhalen benadrukt, het gaat om 'het alledaagse leven'. Een nadere inventarisatie leert dat we daar in drie verhalen het reilen en zeilen van academici onder moeten verstaan, er zijn twee jeugdherinneringen, het streven van een vader en tenslotte 'een kroniek van de gebeurtenissen' vlak voordat de tweede wereldoorlog uitbrak. De twee jeugdherinneringen zijn inderdaad beschrijvingen van het doorsneeleven. In *Assendorperplein* wordt de vriendschap tussen een jongetje en een meisje beheerst door het geloof van het meisje, die niet alleen zegt te beschikken over het 'Ware' geloof, maar zich ook voortdurend onder het spelen zeker weet van ingevingen van de Heer. De jongen moet als hij de pop van het meisje heeft kapotgemaakt een soort preek over zich heen laten gaan van haar moeder, een domineesvrouw die jokken erger vindt dan het vernielen, want daar kan d.m.v. een reparatie wat aan gedaan worden, zoals ze Paul op een pijnlijk terechtwijzende manier laat zien. De ik-figuur in *Hoe het heet* ziet zijn interesse voor onze voormalige Oostindische bezittingen extra gemotiveerd, omdat hij verliefd is op een domme klasgenoot, met 'de donkere huidskleur van zijn vader'. Na voorlichtingslessen tijdens vormingsdagen hoort de ik-figuur 'hoe het heet' als mannen met mannen sliepen en vrouwen het met vrouwen deden. Van schrik maakt hij een moedwillig einde aan zijn vriendschap. Het zijn twee wel goed geschreven verhalen waarin de ironie de wat magere anekdotes moet vergoeden.

Anton Brand/Foto: Kees Tabak.

Veel beter is de verhaalontwikkeling in *Het huis*. Een pas afgestudeerde planoloog, Bas Wesseling, kan zich door zijn ruimere financiële middelen een ‘maisonnette’ veroorloven in een luxe buitenwijk van Groningen, in de plaats van een kamer waar alles onder handbereik bijeen staat. Hij komt, hoe symbolisch voor onze tijd, in contact met een makelaar, een deskundige

van de bank en een mevrouw van het Gemeentelijk Huisvestingsbureau. Bij de inrichting van zijn woning wordt Wesseling geholpen door zijn vrij opdringerige buurvrouw, die zelf echtgenoot en jengelende kinderen beu de jonge vrijgezel naast haar de ogen uit komt steken. Veel verder dan wat geflirt komen de twee buren niet en de ik-figuur voelt zich geleidelijk aan steeds onbehaaglijker in zijn royale huis en verkoopt het weer in ruil. voor een etage in de stad. *Het huis* is evenals *Afscheid van Oltman* een spiegel van onze tijd: mislukte relaties, nieuwe geldende conventies die even dwingend zijn als de oudere. Maar, en dat geldt als bezwaar tegen praktisch alle verhalen uit de bundel: wat we zien is alleen de buitenkant, van het innerlijke leven van de hoofdpersonen vernemen we weinig en zo komen de gebeurtenissen inderdaad niet boven het niveau van alledag uit. Gelukkig is Anton Brand een prima stilist en verraadt hij op sommige plaatsen zijn eigen literaire voorkeuren, maar door zijn hoofdpersonen te onderwerpen aan een bepaalde werkelijkheidsopvatting was de bundel voor de lezers nog boeiender geweest. Het effect dat Brand bij de lezer nu soms bewerkstelligd is onbevredigend. Een reeks gebeurtenissen wordt verteld, de sfeer opgebouwd en de personen geschetst en op een gegeven moment houdt het verhaal op, d.w.z. het wordt besloten door een kernachtige slotregel ('Men moet zijn beperkingen kennen' in *Het huis*, 'God zou grote ogen opzetten' in *Assendorperplein*) of een samenvattende alinea (in *Nicolà*).

Voor twee verhalen gaan deze beperkingen niet op en het zijn dan ook de beste van de bundel. In *Dodendans* gaat een bijna dertigjarige man naar zijn ouderlijk huis terug, omdat zijn vader op sterven ligt. Daar wordt hij weer geconfronteerd met de leefwereld van zijn ouders, die hun zoon Peter op vijftien jarige leeftijd als gevolg van een ongeval verloren en daarna het nakomertje Paul als een surrogaatzoon beschouwden die altijd vergeleken moest worden met het niet meer levende ideaal.

> De één het produkt van zorgzaamheid en liefde, de ander van teleurstelling en verbittering, verwekt in een seconde van onnadenkendheid of - veel erger - onmacht. We werden haast parallel opgevoed: in hetzelfde huis, naar dezelfde school in dezelfde kleren. Aan tafel dronk ik melk uit mijn eigen beker, al stond daar Peter op en niet Paul. (pg. 62)

Pas als de vader gestorven is zal voor de ik-figuur de druk van een broer die hij nooit gekend heeft kunnen verdwijnen, maar als symbolen van zijn nog voortdurende aanwezigheid zijn er in het huis een foto en een kindertekening. Toch komt hij er zélf niet toe om ze te verscheuren. 'Misschien had de komst van de andere Peter er ook mee van doen'. Die andere Peter is de huisarts, van ongeveer dezelfde leeftijd als de ik-figuur. Er ontstaat een heel geladen en door Brand subtiel uitgewerkte spanning tussen de twee mannen. Uiteindelijk is het de arts die de tekening en het portret verscheurt, vlak nadat de vader gestorven is. En na de begrafenis is het deze Peter Abram die beschadigd is, want zijn relatie met Paul heeft zich niet kunnen ontplooien:

Anton Brand '78/foto: Keer Tahak.

‘Ik keek hem na: een iets meer dan dertig jaar oude man, die lichamelijk gebogen liep, zijn hoofd tussen zijn schouders, als had hij van iemand een enorme dreun gekregen’ (pg. 79). Het laatste verhaal, *Het bombardement* speelt zich af in Brabant (Roosendaal?) en ook hier is er sprake van een spanning, want de tweede wereldoorlog dreigt, die na een eerste ontlading, een bombardement waarbij het Joodse vriendinnetje van de ik-figuur, zelf ook een meisje, om het leven komt en de anderen geslagen achter blijven. De sfeer in het Joodse gezin en in dat van de ik-figuur wordt beschreven en ook de handelwijze van de onderwijzeres van de beide kinderen, een non, die niet terugdeinst voor fysiek geweld en ook niet voor de wel godsdienstige NSB-ers die zij prefereert boven niet-gelovige socialisten, zoals de vader van de ik-figuur. Na het bombardement komt zuster Hildegonda wat terug van haar eerder gedane, fascistische uitspraken (‘God had Carola's volk vervloekt en de vreselijke oorlog die eerdaags Nederland zou bereiken, was door hem gekozen om voor eens en altijd met dat volk af te rekenen’) en prijst de ijver van het omgekomen meisje. Het gehuichel van de non wordt door de ik-figuur met enige grove verwensingen afgestraft. *Het bombardement* is een uitstekend uitgewerkt verhaal, soms zelfs verrassend gedetailleerd (bijvoorbeeld over de gedragingen van Paus Pius).

Het aardse gebeuren is een goed debuut, natuurlijk vooral door de twee laatst besproken verhalen. Een iets geloofwaardiger verhaalontwikkeling, een consistentere uitwerking van de hoofdfiguren zal het door de thematiek interessante werk van Anton Brand ten goede komen.

Anton Brand: Het aardse gebeuren
Meulenhoff. 168 blz. f 21,50

Als ik niet schreef zou de werkelijkheid me door de vingers glippen

Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper in gesprek met Hans Tentije

Papenhaat is een te zwaar woord voor wat ik in mij meedraag

Frans Tenrije

Frans Tenrije

De onderwerpen waar je in je eerste bundel 'Alles is er' over schrijft - boeken, muziek, schilderijen en een konijnenplaag, het café om de hoek, een poging met een vliegfiets, een weeshuis - zijn nogal uiteenlopend.

Het zijn inderdaad heel uiteenlopende situaties, maar wél situaties die je op een bepaald moment allemaal tegenkomt: boeken die je om een bepaalde reden enorm aanspreken... Ja, het klinkt natuurlijk een beetje als het herschrijven of beschrijven van iets dat iemand anders gemaakt heeft, maar dat is het niet. Je geeft in zo'n gedicht je mening over zo'n boek, je geeft interpretaties van schilderijen enzovoorts. En zo gaat het ook met die andere onderwerpen: je komt ze tegen, ze spreken je aan, ze blijven hangen en later doemen ze weer op. Dat kan met van alles gebeuren. Ook daarom heet die bundel *Alles is er*.

Ik ben daar in mijn tweede bundel wel van terug gekomen, maar aan die eerste heb ik met alle inzet gewerkt en de resultaten vind ik bevredigend. God ja, het is een

beetje anders komen te liggen in de loop van de tijd, maar het is niet zo dat ik dat eerste boek nu verwerp. Bepaald niet.

Laten we dan eens een gedicht als 'Insula Dei' uit 'Alles is er' bekijken. Is het autobiografisch? Het lijkt erop of het van een foto komt.

In gestichtskleren hebben ze hun armen voorwaarts gestrekt
brengen ze hun vingertoppen boven hun hoofd bij elkaar
zoals ze geleerd is: rij om rij

de zuster bij 't wandrek heeft iets in haar blik van geknoei
met zeepsop of breinaalden, maar dan van jaren later
ordeoefeningen van de Kleine Weesjes

of neem de meisjes van de afdeling Burger Naaischool
zoveel zijn 't er dat de meesten zelfs op de foto
nog niet tot hun recht komen

bloesjes en jurken trots uitgestald voor zich op de bank
ieder een klosje heel wit garen, een centimeter

haast symbolies om de hals

terwijl er daarbinnen met gloed verteld wordt van de hel
betekent straf eenzame opsluiting bij de briketten
in 't kolenhok

gezichten van die nonnen, hun advertenties in de Volkskrant
straks; stel je voordat de klok eens echt was
blijven stilstaan op bijna half vier

Al die gedichten bij elkaar zijn een soort ‘beelden uit het leven’. Dat is er één aspect van. In die bundel worden bovendien de nodige onlustgevoelens verwoord. In die omgeving hoort dit gedicht thuis. Het is inderdaad geschreven naar aanleiding van een fotoreportage die ik in handen kreeg. Ik herkende er het een en ander in. Toen ik klein was wilde ik namelijk zo snel mogelijk naar school en een openbare kleuterschool was er op dat moment nog niet. De enige oplossing voor mij was de weg naar de nonnetjes. Daar heb ik een jaar gezeten. Als niet-katholiek kind werd je anders behandeld. Ik kreeg extra bidprentjes mee, ik mocht aan de hand van één van de nonnen de beeldentuin achter hun huis in, die moest ook goed bekeken worden.

Het had iets onaards, iets onwezenlijks, ik kon het op geen enkele manier met de realiteit van die school in verband brengen. Ernaast stond zo'n groot kolenhok, zonder ramen praktisch, ja. Maar een enkele keer heb ik naar binnen kunnen kijken. Een zwarte zee van briketten. Die straf, ‘eenzame opsluiting bij de briketten in 't kolenhok’, komt dan ook daar vandaan. Ik wist van jongens, jongens van de aangrenzende lagere school, die er in terechtkwamen. De ‘hel’, zo werd het genoemd. Dat zijn kleine dingen, maar ze geven vreemde uitersten aan. En dat het me bijgebleven is, heeft natuurlijk meer te maken met latere ervaringen en indrukken, waardoor ik deze herinneringen uiteindelijk kon plaatsen.

Papenhaat is een te zwaar woord voor wat ik in mij meedraag. Ik heb trouwens daarna nog op een paar christelijke scholen gezeten. Er was weinig verschil. Dat in sommige andere gedichten uit de eerste bundel het katholicisme het moet ontgelden, heeft vooral te maken met de maatschappelijke praktijk. Altijd en altijd heeft de roomse kerk aan de verkeerde kant gestaan en uit een soort honger naar macht foute systemen omhelsd. De feiten liggen voor het oprapen.

Een en ander kwam bij het zien van een fotoreportage over dit weeshuis weer boven, ja.

In ‘Alles is er’ schreef je ook geëngageerde gedichten als ‘Chili’.

Het is een van de weinige gedichten die spontaan zijn ontstaan, het enige zelfs. Ik zag het en werd zó ontzettend kwaad. Het goede van die televisiebeelden waren die paar honderd dappere mensen die de Internationale zongen. Dat greep me aan, ik ben gaan zitten en heb dat gedicht gemaakt. Ik had toen het idee - daar ben ik inmiddels wel van teruggekomen - dat je met poëzie echt invloed zou kunnen uitoefenen; iets teweeg kunt brengen. Die illusie heb ik niet meer zo. Er zijn recensenten over dit gedicht gevallen, maar ik heb er nog steeds geen spijt van dat ik het geschreven heb.

Door de woede worden dergelijke gedichten vaak minder van kwaliteit.

Tja, dat risico loop je. Dat is hier wel tegen aan te voeren. Maar dat soort onderwerpen kun je haast niet anders brengen. De woede erin was zo gemeend dat ik het wel verantwoord vond.

Je betrokkenheid met Allende kunnen we ons goed voorstellen, maar wat minder die met een arbeidersopstand in 1909 in Barcelona.

Ik zal het uitleggen. Voordat ik aan *Alles is er* begon heb ik een jaar of vijf gewerkt aan een heel ambitieus project. Ik was een uitgebreide roman aan het schrijven. Ooit zijn er enkele fragmenten uit gepubliceerd in de Gids, eind 1970.

De opzet van die roman was nogal experimenteel, en daar is niets op tegen natuurlijk, integendeel, maar vijf jaar later, toen het boek ‘af’ was, was ik de enige die het kon lezen. Dat is niet zo treurig, want ik heb er veel van geleerd. Het boek heette *Anarchia*, een variant dus op More's *Utopia*, een soort toetsing van de anarchie als ideale vorm van samenleving aan de realiteit. Een van de hoofdpersonen was een doorgewinterde anarchist die in Spanje had gevochten. Ik heb me degelijk gedocumenteerd en ben toen ook heel intensief met de Spaanse Burgeroorlog in de weer geweest. Dan kom je automatisch dingen tegen die met de geschiedenis ervan samenhangen. Vandaar die belangstelling voor de arbeidersopstand in 1909.

Bovendien vind ik dat de omstandigheden die in dat gedicht genoemd worden niet tot een afgesloten periode behoren, dat ze dus toch op een of andere manier een bepaalde actualiteitswaarde bezitten.

Het is geen gelegenheidspoëzie?

Die schrijf je als je vader en moeder 25 jaar getrouwd zijn. Dat jullie zo'n opmerking maken in verband met *Chili* kan ik me nog voorstellen, maar als we het dan hebben over een gedicht als dit, *Semana Trágica*...

Was je tijdens het schrijven aan ‘Anarchia’ ook al bezig met poëzie?

Nee. Daarvóór wel. Maar dat was in de tijd van Gard Sivik, van dichters dus die op een bijna dodelijke manier bezig waren. Daar was niets meer aan. De gedichten die ik tot dan toe ge-

schreven had waren als die van de Vijftigers. Die las ik, daar werd ik door beïhvloed. Toen begon Gard Sivik te overheersen en ben ik ermee opgehouden. Daarna heb ik vijf jaar aan *Anarchia* gewerkt. En dat heeft z'n nut gehad, ik leerde op een andere manier formuleren, en zelfs op een andere manier kijken.

Wie van de Vijftigers sprak jou het meest aan? Ik vond, en vind, een dichter als Kouwenaar heel goed, heel fascinerend. Niet alles, maar zijn laatste twee bundels zijn weer uitstekend. Ik heb ook grote bewondering voor het vroege werk van Campert, en dat is toch ongeveer het tegenovergestelde aan dat wat Kouwenaar doet, of liever gezegd, later is gaan doen. Misschien blijkt daar een zekere ambivalentie uit en vind je die elementen ook in mijn werk terug. Het is nooit voor de volle 100% het een of het ander. Iedereen is verdeeld. Daar doen we het maar mee.

In je nieuwe gedichten komen elementen voor die sterk aan een dichter als Slauerhoff doen denken.

Ja. Hoewel... De diversiteit binnen *Alles is er* is er veel en veel groter. Al die verschillende tijden, plaatsen, situaties. Maar een dergelijke vorm van rusteloosheid kan je ook wel tegenkomen in de cyclus *Wat ze zei* uit mijn nieuwe bundel.

Met Slauerhoff is er, afgezien van andere aspecten, dit grote verschil: ik heb sterk de behoefte me door middel van het schrijven op andere plaatsen, in andere tijden, *aanwezig* te maken. Het gaat mij niet om het afwijzen van het hier en het nu. Het gaat hoofdzakelijk om het willen vasthouden, het vastleggen van wat ik, in werkelijkheid of niet, heb gezien. En tegelijkertijd teken ik dan ook vaak protest aan tegen het proces van verval, het voorbijgaan van de dingen. Daarbij speelt trouwens het besef dat zoiets op zich vrij zinloos is zéker mee. Hermans heeft eens over zichzelf gezegd: ‘Ik schrijf, omdat ik in iedere gedachte die ik vergeet, verloren ga.’ Dat is het, dat is het óók...

En heb je naar je gevoel iets te maken met Bloem of Nijhoff?

Met Nijhoff helemaal niet. J.C. Bloem vind ik geen slecht dichter, maar toch niet iemand die ik echt vol bewondering lees. En dat is met Slauerhoff wel zo. Slauerhoff, van Ostaijen, Achterberg.

Poezie is geen patat met appelmoes

Bij jou is moeilijk de grens te bepalen waar het proza ophoudt en de poëzie begint.

Of: waar houdt de poëzie eigenlijk op? Maar goed, ik begrijp wat je bedoelt. Een soortgelijke opmerking heb ik naar aanleiding van *Alles is er* wel eens gehoord. Daar staan inderdaad gedichten in die meer anekdotisch zijn. Ik zou dat nu niet meer zo doen. Maar vertellende, beschrijvende elementen zijn natuurlijk ook in de tweede bundel aan te wijzen. Ze hebben alleen praktisch nergens meer de overhand. In de reeks *Drenkplaatsen* bijvoorbeeld is door het gebruik maken van allerlei verspringingen, inhoudelijke èn vormtechnische, dat verhalende niet volkomen verdrongen. Voor zover aanwezig betreft het flarden, fragmenten, met een aan het gedicht als geheel ondergeschikte functie. Dat is wel even wat anders. Ik vind dat in dit opzicht *Thaulows dood* nog bij *Alles is er* aansluit, hoewel, qua thematiek hoort

het toch in *Wat ze zei en andere gedichten* thuis. Hoe gek het misschien ook klinkt, dat je ondanks alle complexiteit moet streven naar een zo groot mogelijke *helderheid*. Maar dan bedoel ik wel een ander soort helderheid dan mensen die menen dat je die kunt bereiken door alles wat maar zweemt naar iets ingewikkelds te verzwijgen. Mijn bedoeling is niet alles extra moeilijk te maken. Rein Bloem heeft het onlangs heel helder geformuleerd: het leven is allerminst duidelijk, dus kun je niet verwachten dat geschreven teksten die daarover gaan even zullen uitleggen hoe het in elkaar zit. De eis dat alles logisch verklaard moet kunnen worden, mag je niet zomaar aan proza of poëzie stellen. Er zijn veel dingen waar je door lezen en herlezen geleidelijk achter komt. Dan heeft het volgens mij meer waarde dan iets wat zich bij eerste lezing volkomen prijsgeeft. Poëzie is geen patat met appelmoes die je zomaar naar binnen kunt werken. Ik weiger mee te doen aan onbenullige simplificaties.

Een hele overgang dus. Het doorbreken van een bepaald stramien is niet zomaar wat. Het schrijven moet een avontuur blijven. Vasthouden aan een eenmaal gevonden formule kan op een zeker ogenblik gaan betekenen, dat er geen enkel nieuw uitzicht meer wordt opgeroepen. Zo van: nou hoeft er niks meer te veranderen, zo haal ik de eindstreep wel. Dan ben je dood voor het feitelijk zover is. Zo bewust is dat proces ook niet verlopen. Het ging heel geleidelijk.

Dichten is bepaald geen vrijblijvende aangelegenheid voor je.

Alleen wel eens moeilijk te combineren met mijn gewone dagelijkse bezigheden als leraar. Alles dreigt gauw versnipperd te raken als je niet uitkijkt. Er moet hoe dan ook voor continuïteit worden gezorgd, zodat je 's avonds weer kunt oppakken wat je de avond ervoor hebt losgelaten. Dat vraagt wel enige concentratie. Ja, ik zou best eens een poosje achter elkaar willen schrijven, geen ander soort werk hoeven doen. Maar wie wil dat niet?

Harry ter Balkt zei ons dat hij soms prachtige invallen krijgt, maar dan staat hij net met zijn krijtje te zwaaien.

Die invallen kun je dan beter niet op het bord schrijven. Ik heb me van meet af aan aangewend dat ik op school geen gedachten over het schrijven toelaat, die ban ik uit. Dan ben ik dáár bezig, dàt is op dat moment belangrijk. Als ik schrijf wil ik niet aan school denken. Dat lukt niet altijd. Het is een haast tegennatuurlijke situatie, begrijp je, maar ik probeer het.

Een van de belangrijkste thema's in 'Wat ze zei en andere gedichten' is het water.

Dat klopt. Dat blijkt ook al uit sommige titels: *Schepen, rivieren - Drenkplaatsen*. Ik weet niet hoe dat zo gekomen is. In de eerste bundel komen directere situaties voor, vaak ontstaan naar aanleiding van allerlei feitenmateriaal. Over die verscheidenheid hebben we het daarstraks al even gehad. Hoe ver de onderwerpen soms ook van elkaar verwijderd zijn, de uitgangspunten zijn niet verschillend. Naar mijn idee houdt dat de zaak bij elkaar, nog steeds eigenlijk. Maar waar het nu om gaat is dit. Tijdens het schrijven van *Alles is er* had ik dikwijls eerst het kader, een min of meer precies idee van de situatie die ik wilde oproepen. Dat kader ging ik vervolgens als het ware invullen. Tijdens het werken aan *Wat ze zei*, aan de cyclus zelf dus, merkte ik dat dat veranderde. Ik begon met een aantal beelden, regels, losse notities. Met die invallen als punt van vertrek werkte ik toen naar het eindresultaat toe. Een totaal ander soort gebruik van het verhalende element, meteen al. Wat er gebeurt in dat gedicht blijft op een aantal punten raadselachtig, al liggen er natuurlijk wel allerlei aanwijzingen. Zelfs 'wat ze zei' komt niet ter sprake. Maar om op het water terug te komen. Notities, aanlopen, mislukte pogingen in verband met die cyclus dateren uit de tijd van *Alles is er*. Dat ik er toen niet uitkwam begrijp ik achteraf goed. Na *Alles is er* zat ik dus nog met een half-af, half-mislukt geval. Toen kwam het water. Het eerste dat ik afrondde was *Schepen, rivieren*. Inmiddels was ik zo door de verschillende facetten van dat element gefascineerd geraakt, dat ik het idee had dat ik daar nog veel meer mee kon en moest doen. Toen kwam ook de doorbraak die nodig was binnen de cyclus *Wat ze zei*.

Hoe werkt dat met die beelden? Kun je het uitleggen aan de hand van 'VII' uit de cyclus 'Wat ze zei'?

Dood tij als 't ijs van de rivier

stolt zo 't beeld, doorbloed of 't echt is
en geen vlucht of verbeelding die blijft
bonken als de lassen in de rails
geen misstap, geen duw in de rug

is wat ze zei minder dan niets nog in 't einde
voorbij de spoorbrug, voorbij 't kleumen van de pont
golft aan weerszijden van de trein 't riet

uit zo'n verleden keert niemand terug

Eigenlijk niet. Dit zevende deel is voor mij de logische afsluiting van het geheel. Het vloeit voort uit het voorafgaande, je kunt het niet zomaar van de rest isoleren. Binnen

het totaal wordt in elk geval duidelijk gemaakt dat er iemand verongelukt. Als dat in deel VI dan kennelijk heeft plaatsgevonden, krijgen de toespelingen die daar al eerder op gemaakt zijn, een heel gerichte betekenis. In I staat bijvoorbeeld al: 'een gemiste treeplank, rakelings langs het perron'. Aan het eind had ik het gevoel dat ook die trein weg moest, uit het beeld moest verdwijnen. En aangezien in deel IV sprake was van een 'andere oever', waaruit bleek dat de plaats waar hij zich ophield aan een rivier gelegen moest zijn, lag het - juist ook in verband met mijn toegenomen belangstelling voor water - voor de hand die trein via een brug over die rivier te laten verdwijnen.

De aanvangsbeelden waren dus de spoorweg en het perron?

Ja, maar heel vaag. Uit die eerste beelden kwam wel direct het centrale 'gebeuren', het verongelukken, voort.

Door te schrijven kan je proberen nog iets vast te houden

De beelden gaan vooraf aan de gebeurtenis?

Dat is moeilijk te zeggen, heel vaak valt het samen. Er is geen vaste regel voor. In deze bundel zijn de situaties zoals gezegd minder belangrijk geworden. Die roep je wel op als je eenmaal bezig bent, als je bezig bent met bezien waar je die beelden kunt onderbrengen. Of waar die beelden joú brengen. En dan maar kijken hoe het verder moet.

Het is een vaak eindeloze procedure. Ik zal wat weggesmeten hebben. Het perron en het spoor vertegenwoordigen hier niet alleen het weer willen vertrekken, maar ook het verongelukken. Dat laatste, het verongelukken of mislukken, is trouwens eveneens in de eerste bundel belangrijk. Het willen weten hoe het komt dat het misgaat, misschien - al klinkt dat wat zwaar - een bezwering van de angst voor dat soort dingen.

In het water zit de nodige beweging. Alles stroomt, alles verandert, gaat voorbij. Door te schrijven kan je proberen nog iets vast te houden, voor zolang als dat gaat. En wat is hier nu het geval? Die persoon in kwestie is dood. Het

is winter. De trein verdwijnt uit het gezicht. Onder de spoorbrug ligt de rivier dichtgevroren. Stroomt niet meer, maar ligt dicht. Vandaar die eerste regel. Dat roept dan bij de achterblijvers misschien de nodige vragen op, maar er worden geen antwoorden gegeven.

Let wel, het is pure fictie. Ik ken zo'n situatie niet. En in hoeverre allerlei dingen die je misschien ooit eens gelezen hebt, of in een film hebt gezien, of ergens gehoord, op een gegeven moment gaan meespelen is uiteindelijk niet van belang. Je associaties gaan hun eigen weg.

In die verzinsels zitten verdacht veel overeenkomsten.

Logisch. Ze zijn toch afkomstig van één en dezelfde persoon? Maar de interpretatie als zodanig is mijn zorg ook niet. Wat kan ik er aan doen als er straks misschien iemand komt die het allemaal puur freudiaans wil zien? Tegenwerpingen zullen hem toch niet overtuigen. Als ik nu vertel dat het mogelijk iets te doen heeft met mijn jeugd, zal dat waarschijnlijk ook net in zijn straatje zijn. Maar vooruit. Wat vroeger grote indruk op me maakte, was de treinreis van Beverwijk, via Velsen naar Haarlem. Dan kwam je bij Velsen-IJmuiden over de spoorbrug. Tot 1957 of daaromtrent was dat zo, toen kwam de tunnel. En daar zat ik dan, met mijn hoogtevrees. Je kunt je voorstellen wat dat betekende, met al dat gedender en geratel er nog bij.

En die ging ook nog eens over het water.

De trein heeft ook iets van het grote leven, hè, waar je als kind toch een beetje bang voor bent. Nou, neem al die dingen maar bij elkaar. Al kende ik de term toen nog niet, ik was in die tijd al bang voor iets als metaalmoeheid. Altijd wanneer die trein over die brug ging zat ik te fantaseren hoe het zou zijn als we naar beneden donderden. Zoiets is heel fundamenteel, dat hoort niet alleen bij je als je een kind bent. Dat raak je nooit helemaal kwijt, al doe je nog zo je best om het te rationaliseren. Het Noordzeekanaal is géén rivier en de spoorbrug heeft toch ook nog een andere waarde. Je kunt je afvragen of het beeld van het leven inderdaad zo stolt, of *wat ze zei*, als uiting van leven, tegenover het opgeroepen beeld van de dood staat. Maar *wat ze zei* is verleden tijd.

Als we doorgaan over het leven, je schrijft:

> Wat achterblijft als mot op de prei
> tot er niets meer van over is - en alles wordt
>
> zoals 't altijd was

In een gedicht dat ironisch genoeg *Hoe 't is* heet, ja. Die regels lijken misschien paradoxaal. Maar ze betekenen, dacht ik, gewoon, dat de vroegere toestand, de toestand die aan alles voorafging, weer is bereikt. Dat alles tot stof is weergekeerd.

Het stollen van je poëzie is eveneens het stollen van de werkelijkheid?

Ik hoop het. Poëzie moet in ieder geval zóveel van de werkelijkheid in zich hebben, dat de uiteindelijke teksten een soort eigen leven kunnen gaan leiden. Ik probeer zoveel mogelijk vast te houden. Als ik niet schreef, zou het me zeker door de vingers glippen.

'Zelfportret met eieren en zwarte hoed' eindigt met:

nee, niet te hoeven inhameren
op 't granieten aanrecht van wie weet wat voor werkelijkheid
want op den duur barst ook de verf vanzelf
hier, en daar, op den bodem van de kom

Een gevoel van vergeefsheid speelt bijna altijd mee. Hier is wat ik bedoel heel direct geformuleerd. In feite is alles ijdelheid. De twee slotregels hebben een dubbele werking. In de eerste strofe van het gedicht gaat het over het verval, het bederf van het afgebeelde. Aan het eind blijft er niets over: ook de afbeelding, het schilderij of het gedicht, gaat eraan.

Volgens je nieuwe bundel is poëzie:

alles nog eenmaal in lichterlaaie

blad papier dat binnen z'n dubbele begrenzing
de neerslag hiervan bewaart-

dat te beschrijven

Je kunt het als een motto opvatten. Poëzie is iets wat niet te formuleren valt. Bij benadering kun je voor jezelf aangeven wat het betekent. Er zijn veel gedichten die over gedichten zelf gaan, of over het schrijven daarvan. Campert bijvoorbeeld met zijn: 'Poëzie is een daad van bevestiging. Ik bevestig dat ik leef, dat ik niet alleen leef'. Het zijn pogingen om aan te geven waar het om draait.

Het papier is begrensd, in ieder opzicht. Binnen die begrenzing, ondanks de handicaps die dat met zich meebrengt, moet je het toch maar zien te maken. Er staat: 'dat te beschrijven'. Waar 'dat' naar verwijst, is eigenlijk heel eenvoudig te zeggen: naar alles wat maar in aanmerking komt. Naar 'alles nog eenmaal in lichterlaaie', naar de neerslag van het kijken, naar het beschrijven van het blad papier.

Hier komt een van de belangrijkste thema's uit mijn werk naar voren. Je ziet iets dat een ogenblik later weer anders is. Ik heb de behoefte om dat te bewaren, omdat je weet dat alles voorbij gaat. De angst dat alles verandert en voorbij zal

gaan is daarbij ook weer aanwezig.

Het is een verdeeld gevoel. Aan de ene kant speelt de angst bewust of onbewust mee en tracht ik die op deze manier te beteugelen. Anderzijds zie je een heleboel dingen die je sterk aanspreken, die je gewoon mooi vindt en dus wilt bewaren. Angst is een vaag begrip. Je kunt bang zijn voor iets concreets, maar angst laat zich niet omschrijven. Juist door te proberen dat concreet te maken kun je er iets aan hebben. Dan breng je het ergens onder en dan weet je waar je tegen vechten moet. Anders blijven het inderdaad vaagheden.

Laten we de cyclus 'Schepen, rivieren' eens doornemen.

I

Geen bergen verzet in 't hart van de zeeën
geen najaden, maar najaar, verslechterd 't zicht

tewatergelaten, haast vallend geland
op 't water, schip dat nog roesten moet van boeg
tot schroef - z'n zog dood water waarin
wat achterblijft als schuim verdwijnt

diepliggend van zand en van grint gaan we
stroomopwaarts spoelt water 't gangboord tot aan
de omgeslagen kappen van m'n laarzen

Die eerste regel is geïhspireerd op een bijbels beeld: '... al werden de bergen verzet in het hart van de zeeën'. Dat staat in de Psalmen. Een dergelijke opening komt trouwens vaker voor. *De mijn (steenkool & tin)* uit de eerste bundel en *Drenkplaatsen* binnen ook met zo'n omgebogen bruikbaar gemaakt bijbels 'citaat'. Waarom weet ik niet. Maar hoe die aanpassing hier functioneert, is hoop ik duidelijk. Die eerste twee regels, met hun dubbele ontkenning, maken de weg vrij voor wat komen moet. Er is niets wezenlijk veranderd, ondanks de eeuwenlange werking van de rivieren zijn de bergen op hun plaats gebleven. En met het romantisch-mythologisch beeld van rivieren wordt eveneens afgerekend.

Als ik het zo bekijk, dan moet ik zeggen dat er nogal wat antithesen gebruikt zijn. Verderop, in de andere delen, ook wel, maar hier komen ze bij bosjes voor.

Wat ik nu nog het mooiste vind, is dat van dat zand en dat grint - door de rivier ooit meegevoerd, en nu moet het weer stroomopwaarts gebracht worden.

II

Doordrenk me van alles wat voorbijgaat -

'Hier spreekt men Vlaamsen' staat er in
verleerd schuinschrift op de gevel van de winkel
bij de sluis, hier aan de Oise, al bijna Parijs

maar dagen varen oud is Het Laatste Nieuws
dat aan een vliegertouwtje voor de ramen hangt

zo haperen de momenten tussen aankomst

en vertrek, als tussen stilstand en verval
wanneer de loopplank doorbuigt naar armoedig mos
waar 't eeuwig van sterft op de kade

Tja, al dat water... Ik heb praktisch altijd vlakbij het water gewoond. In Wijk aan Zee, in Hoorn - vanuit de kamer keken we uit over het Hoornse Hop -, en nu hier, in Wijdenes. En als we met vakantie zijn, verblijven we meestal op plaatsen waar water in de buurt is. Dat opschrift heb ik echt gezien, aan de gevel van een schipperswinkel in Pont-l'Evêque, aan de Oise.

Waar beland je tenslotte, als je maar door blijft interpreteren

Waarom is dat belangrijk in het gedicht?
Om de authenticiteit, denk ik. Om voor een aanvaardbaar realistisch gehalte te zorgen. Wie weet. Maar het moest erin. Je krijgt wel met een aparte, met een apart soort realiteit te maken: Het Laatste Nieuws is dagen varen oud.

'Tussen stilstand en verval' daar gaat de hele cyclus eigenlijk over.
Ja, verval is ook een beeld dat te maken heeft met de vergankelijkheid: 'stilstand is achteruitgang' is de uitdrukking. Stilstand roept verval op, verval is altijd werkzaam. Het heden is bedriegelijk, soms krijg je de illussie dat er werkelijk iets tastbaar is, maar het verstrijkt.

Aanvankelijk lazen wij dit gedicht uitsluitend symbolisch, maar jij komt voornamelijk met heel concrete dingen op de proppen.
Je kunt het natuurlijk op verschillende manieren lezen. Misschien ook is de verstrengeling van realiteit en symboliek het enige dat wáár is. Een onontwarbaar geheel. Kijk, als je dat allemaal alleen maar symbolisch opvat: het water, de tocht die ondernomen wordt... echt, dan slaat de schrik me om het hart.

Daarom zit je het nu waarschijnlijk zo te interpreteren, maar het gáát niet in de eerste plaats over die concrete wederwaardigheden, denken we.

Toch wel, denk ik. Maar ik moet toegeven, dat ik de herkomst van een heleboel beelden die zich aan mij opdringen, niet ken. En dat ik vaak niet weet wat er behalve twijfel en onzekerheid nog meer achter steekt. Waar beland je tenslotte, als je maar door blijft interpreteren.

Een 'concreet' voorbeeld. In het derde deel van *Wat ze zei* komen de volgende regels voor: 'Grijze steen / grijs als 't aanvliegen van steeds weer nieuwe duiven'. Dat in verband met een kerk waarvan alleen de voorgevel nog overeind staat. Als je verderop in het gedicht ook nog iets over een zwarte markt leest, wat voor waarde krijgen die duiven dan wel niet? Nee, ik hou het op een gewone metafoor, maar ik kan er niks aan doen als er mensen zijn die zulke verbindingen gaan leggen. Maar als je al begint met aan te nemen, dat er wel weer niet zal staan wat er staat... Met Nijhoff, ik heb het eerder tijdens dit gesprek opgemerkt, heb ik weinig te maken. Ik schrijf over dingen die voor mij, en naar ik hoop voor meer mensen, van toch heel elementair belang zijn. Voor zover dat dan uitmondt in symboliek, zou het mooi wezen als die zo aards mogelijk werd verstaan.

III

Wat beklijft van 't kijken verzinkt in water
brak als slaap, in stilgezette onderstromen van
de tijd, langs oevers zonder einder

om vanaf zo'n hoogte 't totaal te ondergaan
van wijngaarden en uiterwaarden, 't dal beneden
en niet te hoeven weten waar 't stukloopt
in welke bocht, op welke kribben

namen als Weichsel, Donau, Rijn verwaaien
bladderen af in 't licht van hun eigen verschiet
vergeefs 't waas ook van dit panorama

Er zijn ontegenzeglijk passages die meer bespiegelend zijn, of regels die binnen de context een algemenere geldingskracht hebben... of kunnen hebben. Dat zeker.

Er wordt hier een ideale situatie geschetst, of de wens wordt geuit om in zo'n ideale situatie te verkeren. Het totaal te kunnen overzien en niet te hoeven weten waar het misloopt. Je ziet alles en toch ook weer niet. Mooi en vredig lijkt het. De ellende is aan het oog ontrokken, de narigheid speelt zich ergens achter een bosje af.

Heb je deze gedichten geschreven in de volgorde waarin ze in de cyclus zijn afgedrukt? Van I naar II naar III naar IV enz.?

Ja. Dat wil zeggen, toen ik alles rond meende te hebben, heb ik de eerste drie herschreven. Wat er oorspronkelijk stond, is niet belangrijk. Alle eerdere versies gooide ik, voor zover ze niet meer iets bruikbaars bevatten, weg. In laatste instantie heb ik het hier toch wat hogerop gezocht...

Je had geen opbouw in je hoofd, je wist niet waar je heen ging?

Nee. Het ging ongeveer net zo in zijn werk als bij *Wat ze zei. Schepen, rivieren* had ik weliswaar eerst af, maar het is ook een poos lang zo geweest dat ik met allebei die dingen bezig was. Schrijvenderwijs begon ik meer en meer overzicht te krijgen.

En met het groeien van de eerste delen namen ook de notities die ik voor de rest maakte in aantal toe. Ik was gespitst op wat met het onderwerp maar enigszins te maken had. Artikelen in de krant over de binnenvaart waren meestal belangrijker voor me dan het grote nieuws. Die stukken nam ik door, op zoek naar iets bruikbaars.

Niets is achterhaalbaar

Die documentatie, die blijkt ook duidelijk uit je eerste bundel. Je hebt nogal wat aantekeningen opgenomen achterin. En zonder die aantekeningen kom je er ook nauwelijks uit.

Ja? Ik betwijfel dat sterk, hoor. Toch niet alle gedichten zijn van een aantekening voorzien? En bovendien wordt er in die aantekeningen niets verklaard, niets uitgelegd. Ik leg hoogstens verantwoording af wat betreft de herkomst van bepaalde dingen.

IV

Doorschijnend soms 't beeld tot op de nerven
als van een illusie die voor altijd is doorzien

m'n vracht toevallig niet aan bederf onderhevig
werd er beslag gelegd op de al ingeklaarde lading
de plek vind je terug, nooit 't gebeurde

bomen alleen, nog even eenzaam aan de overkant

zonder ophouden zonder enig ander uitzicht
een spiegeling die niets onthult dan wat er valt
te zien: 't duister 's nachts en overdag
hoe ze er bij liggen als ze eenmaal zijn geveld

Je kunt iets soms inderdaad zo helder zien als hier in het begin staat. Maar via ‘de plek vind je terug, nooit 't gebeurde’ kom je uit op ‘een spiegeling die niets onthult...’. Niets is achter-

haalbaar, niet echt tenminste. Het verband tussen plaats en handeling is mettertijd zoekgeraakt, en wat ooit, eventjes maar, transparant was, weerspiegelt enkel de werkelijkheid van het latere moment.

V

Geen wegen dragen zo tastbaar 't vergeten

aan boord van een terugkerend schip langzaam
met de stroom meelopen, 't versnelt 't einde enkel
voor 't gevoel, en wat helpt 't omgekeerde?
rook vermengt zich kansloos met schemer

en als m'n keeshond gepist heeft bij 't spilgat
til ik hem op, haal m'n vingers door z'n klissen -
blijft de rivier, als in m'n slapen een droom

Het laatste nieuws, het in beslag nemen van de lading, de pissende keeshond...
Concreter kan het haast niet, hè. Tegenover iedere abstractie staan toch telkens weer van die heel gewone dingen.

Maar je eindigt wel met: 'als in m'n slapen een droom'.
Ook dat kan reëel zijn. Je kunt een droom toch zien? Het is toch een waarneembaar verschijnsel?
Wat in geen geval kan worden misverstaan, is het optillen en het aaien van die keeshond. Het is een gebaar van verbondenheid, van 'we zijn er nog': 'Ha, hondje, ik ben blij dat we er nog zijn, aan het einde van de reis'. Een uitgesteld moment van verdwijnen, een nog even oplichtend ogenblik.

Wat denk je als je zo'n reeks hebt voltooid? Oh, als ik iets af heb ben ik altijd diep tevreden. Als het *echt* goed is, goed in elkaar zit, hecht doortimmerd is, ja, dan ben ik tevreden en kort daarna lees ik het nog heel vaak door. Later zie ik het niet zo vaak meer. Maar ik denk nóóit: dit onthult mijn hele kijk op het leven. Het is nooit meer dan een aspect ervan.

Marian Pankowski

Marian Pankowski / Foto: Patrice gaillet.

Marian Pankowski werd in 1919 in Sanok (Poolse Karpaten) geboren als zoon van een metaalarbeider. Na het gymnasium volgde hij een jaar een officiersopleiding en studeerde hij een jaar Poolse filologie aan de universiteit van Krakau. In 1939 werd hij als frontsoldaat gevangen genomen, maar hij ontvluchtte tijdens het transport en werkte tot 1942 aan de zijde van zijn vader als metaalarbeider in Sanok. Dan wordt hij door de Gestapo gearresteerd wegens deelname aan het verzet, waarna hij tot het eind van de oorlog in verschillende gevangenissen en concentratiekampen verblijft. Na de bevrijding belandt hij in België, waar hij zijn studie aan de universiteit van Brussel voortzet. In 1950 haalt hij zijn doctoraal Slavische filologie en krijgt hij onmiddellijk een aanstelling aan de Université Libre als lector Pools, later gevolgd door zijn benoeming tot hoogleraar.

Na zich voor de oorlog eerst als dichter te hebben gemanifesteerd, publiceert Pankowski in 1955 een vijftal prozaschetsen onder de titel *De getaande vrijheid*. In 1959 publiceert hij in eigen beheer zijn tweede prozawerk, *Matuga komt*, dat na eerdere vertalingen in het Frans en Duits in 1978 In de Knipscheer in Nederlandse vertaling verscheen. Hierna volgden de novelle *Beukenootje*. Inmiddels is Pankowski zich meer en meer gaan toeleggen op het schrijven van toneelstukken, waarvan de eerste bundel als *Théâtre Complet I* in 1972 te Lausanne verscheen, in 1978 gevolgd door *Théâtre Complet II*. Opvoeringen van zijn stukken vonden plaats in Parijs en Genève. In 1972 verscheen in Londen zijn meest recente roman, *Anjer in het blauw*, die nu ook in Polen is gepubliceerd. Naast enkele nieuwe toneel-

stukken voltooide Pankowski onlangs ook een aantal nieuwe verhalen en een lange novelle die binnenkort in Franse vertaling zullen verschijnen.

Met de boekenweek 1979 verschijnt bij uitgeverij In de Knipscheer de bundel *Beukenootje en andere verhalen* (vert. Paul Beers) die al de vroege verhalen van Pankowski, geschreven tussen 1959 en 1964 bevat. Hiermee zijn alle vroege verhalen voor het eerst in één uitgave ondergebracht.

Zoals Matuga, de hoofdpersoon van de vorig jaar met zoveel instemming ontvangen roman *Matuga komt*, het literaire alter ego is van de auteur zelf, zo zijn ook de wederwaardigheden van de hoofdpersonen in deze verhalenbundel voor een groot deel terug te voeren op Pankowski's biografie. Maar zoals Pankowski in zijn taal een simpel realisme ver achter zich laat, zo veroorlooft hij zich evenzeer dichterlijke vrijheden in het transformeren van het eigen leven. Zelf zegt hij: ‘Bijna alles wat ik schrijf is *figuratief* en staat in relatie tot de eigen ervaring, maar natuurlijk, ik vervorm, want waar zou de kunst blijven zonder die vervorming?’

In Pankowski's werk speelt het conflict tussen sociale rol en heimelijke binnenwereld een grote rol. Zo groot dat de innerlijke commentaarstem die aan dit conflict lucht geeft en die meestal een lucide, sterk demaskerend karakter draagt, tot een onvervreemdbaar stijlkenmerk is geworden. Of zoals Alain van Crugten het formuleert in een essay over Pankowski's toneelwerk: er is aan de ene kant een gefascineerd worden door een tomeloze vrijheid die tot in de chaos en het kwaad wordt nagejaagd, en aan de andere kant respect voor de regels die het maatschappelijk leven beheersen.

Pankowski beschikt over het talent van de typische verhalenschrijver: de snelle inzet van ieder verhaal, de trefzekerheid in het doseren van de spanningen, de levendige en levensechte dialoog, en het altijd perfecte slot.

Voeg daarbij dat deze intellectueel kennelijk genoeg onder het volk is geweest om niet van de volkstaal vervreemd te raken, terwijl in de beschrijvende passages altijd de dichter herkenbaar blijft - en daar is die speciale mengeling van proza en poëzie, van plechtig en triviaal, van decorum en erotiek, die Pankowski een oorspronkelijk schrijver doet zijn.

De hierbij afgedrukte verhalen *Kikkers en bedelaars* en *De kindervrienden* maken deel uit van de bundel *Beukenootje*.

Kikkers en bedelaars
-vertaling Paul Beers-
Marian Pankowski

‘U kijkt me alsmaar aan zonder iets te zeggen. Kent u me soms? Bij ons zit 't vol kikkers, of 't regent of niet. En kermis of niet, 't zit vol bedelaars. Overal zijn kikkers en bedelaars, 't is pijnlijk om te zien. Ik zie wel dat u hier nooit bent geweest... Als de ooievaars in de lente de streek nog maar nauwelijks hebben verkend, als ze nog niet eens de tijd hebben gehad 'n poot op de grond te zetten, wemelt 't al van de kikkers in de weiden langs de rivier. Vreselijk, zoveel als er zijn. En dan gaan we erheen, na de mis. Er zijn daar wilgetakken van twee meter, als 't niet meer is, groen en barstensvol met gele bladeren. En vóór het wilgenbosje zijn poelen. En wat voor poelen! Van hier tot... tot ginds, tot die muur daar. Maar niet diep. Het water staat tot aan je knieën, niet hoger, maar wat daar aan kikkers zit - lieve Jezus, daar hebt u geen idee van! Het water is in beroering, het water staat er bol van, zo krioelt het van de kikkers. In de stad zitten de mensen nog niet eens in de kerk, voor de hoogmis, en wij zijn hier al in de wei. En die vieze beesten glijden over 't water, als in een slee. Ze bewegen zich voorwaarts, de een op de ander, en... ze doen 't. En weet u, bij de Russische kerk, een beetje hoger dan het kasteel, nou, daar komen ze naar beneden, twee aan twee: een soldaat en een meid, een meid en een soldaat. De soldaten zijn allemaal hetzelfde, onmogelijk ze uit elkaar te houden. Maar de meiden kennen we: die bij Ramer werkt, die bij Weiner werkt, die bij Gruber werkt. Elk met haar soldaat. Want een korporaal zou overdag 't wilgenbosjeniet induiken, voor geen goud...

Ze komen in gelid 't pad aflopen. Ze zijn met 'n hele hoop, weet u. 't Is de zonde van het zesde gebod... Varkens, niet? Ze lopen dwars door de wei, een boog om de plassen makend. De meiden gaan voorop, zwaaiend met hun tomatenachterste. En ze zijn al niet meer te zien. Ze zijn de bosjes in.

Bij ons zijn de kikkers al tot rust gekomen. Opnieuw kijken ze ons aan, dom, met wijdopen bek. Ze zijn steeds met z'n tweeën en ze zijn dik en vet van het verorberen van visjes, moerasplantjes en vlinders... Een van de twee heeft geduld: de onderste. Alleen haar ogen zijn te zien, maar die puilen dan ook uit haar kop! En de bovenste - dat scharminkel met 't kwade oog - pijnigt en bestijgt de ander... Als honden. Afstotend, dat zal ik u wel vertellen! En Stefan, mijn kleine broer die bijna zeven is, zegt: “Wat 'n gemene beesten!” En Tadek: “Ze spuwen gif!”

We hoeven elkaar maar aan te kijken, en meteen loopt Adam op de wilgen af en buigt een tak naar de grond. Hij laat hem weer omhoog komen en buigt hem opnieuw naar de grond. En met zijn tanden bijt hij de schors door. Krrrak! De wilg is van ons. We hebben er een, we hebben er twee, we hebben er vijf. En verderop, tussen de wilgen, klinkt vet gelach. De soldaten zitten achter de meiden aan...

Nu gaan we terug, zonder ons te haasten. Onze stokken slepen we achter ons aan, als staarten. We doen heel zachtjes, want die viezerikken, met hun ogen uit hun kop, zijn op hun hoede, en bij het minste geluid gaan ze er vandoor. De zon schijnt hier fel, onze ontschorste takken ruiken lekker, en de pissebedden liggen geel in het gras. Hmmm, dat alles bedwelmt ons. Maar de kikkers zijn niet gestoord. Dan sluip ik wat opzij, en hel bovendien mijn hoofd wat naar achteren, want ze mogen niet weten dat Magere Hein eraan komt.

Nu gaat 't erom de stok boven je hoofd te heffen en op het eerste groepje kikkers te mikken. En zzzzt! daar splijt ik de lucht. En pets, pats! De stokken kletsen op het water zoals de zon op de plas. En de kikkers duiken alle kanten op... Behalve degene die zijn geraakt. Die drijven met hun witte buik in de lucht. Wij eronder met onze stok, en we zwiepen ze op 't gras. Ze zijn helemaal stijf, alsof ze zich allemaal tegelijk staan uit te rekken, 's morgens bij het opstaan. Stefan, mijn broertje, pakt ze bij de poten en legt ze naast elkaar, mooi op 'n rij - als broodjes in de etalage van de bakker. Maar hun kornuiten, denkt u dat hun dat iets doet? Denkt u dat ze bang zijn? Kom nou! Ze gaan door met feestvieren en flikflooien in de zon.

- Sla d'r op, die vieze beesten! schreeuwt Adam. En pets! en pats! Er werd flink gemept

op het water van de plas! Het werd koffie, soep, modder.

En weer drijven er lijken. Maar het slaan gaat door. De kleine Kazek mept aan een stuk door op het ondiepe water, hij zwiept en geselt zo hevig dat hij druipt van het zweet. En Adam rijgt ze aan zijn stok en legt ze in hoopjes op de grond... Maar nu is 't genoeg. Ze moeten geteld. Raad u 'ns hoeveel? Achtendertig zijn er gedood. Er waren er die geen ingewanden meer hadden, die kregen ieder 'n gele pissebed in hun pens gestopt.

Op dat moment beierden de klokken: het eind van de hoogmis. De soldaten komen met hun meiden uit het wilgenbosje en maken hun knopen dicht... De meiden zijn verfomfaaid en knalrood, alsof ze pannekoeken hadden gebakken. Dan gaan we weg van de plas en lopen het wilgenbosje in. Waar ze hadden liggen kroelen, vond Kazek stukjes chocola. En Stefan liet ons een takje zien met van die witte smeerboel erop die naar beneden bungelde. Plotseling voelden we 'n razende honger. We renden naar huis, over het bruggetje, langs het kasteel en de kerk - want zo kom je op het marktplein. Maar wat zien we voor onze kerk? Asjeblieft, Iwan de Oekraiëner met z'n hoefijzer. Hij lag daar, helemaal onderuit gezakt, te bedelen alsof 't de gewoonste zaak van de wereld was. Tussen de jute zakken stak alleen zijn grijze kop omhoog. Hij was in lompen gehuld en zat weggedoken in een hoek, half tegen 't muurtje van 't voorportaal geleund. Hij is zelf maar nauwelijks te zien. Maar dat verdomde been van 'm steekt hij schaamteloos de wereld in. Hij reikt tot 't midden van 't trottoir, die houten poot. Als 'n omgevallen paaltje uit 'n omheining. En waar wij schoenen hebben, heeft hij 'n hoefijzer met spijkers. Hij is dik en rond, die stomp van 'm. Maar hij heeft geen knobbel en is helemaal glad door die broek van jute stof. Hij geneert zich niet, o nee! En Adam zegt tegen m:

- En, Iwan?

- Wat is er, m'n jongen?

- Zeg 'ns wat je bent? 'n Boer of 'n paard?

En hij grijpt naar zijn kruk en zwaait ermee om ons ervan langs te geven. Maar wij renden weg als zebra's, zodat we nog bijna op ons bek vielen. Op dat moment was er al niemand meer bij de kerk. Het enige dat restte was de geur van de mis. Maar weet u, ik pest geen bedelaars, want je moet eerbied hebben voor de ouderdom. Maar Adam begint opnieuw:

- Hé, Oekraïense bedelaar, stop die hoef 'ns onder je kont... Wij zijn hier in de stad, hè, d'r moeten mensen langs. Als je 'n paard bent, vort dan! naar de beestenmarkt! En onder 't juk door, hi-hi-hiii!

En Iwan briest als 'n rund, hij is helemaal rood. Maar we hebben er lak aan. 't Enige wat-ie doen kan is blazen, terwijl wij - hup! in drie sekonden zijn we weg. En hij briest en brult ons na met z'n grote scheur:

- Ploerten, kruip in de kont waar je vandaan komt!

En hij lacht grimmig. Wij gaan het portaal in. Om te overleggen. En Adam - hij weer, want ik zou 'n invalide nooit pesten - Adam pakt ons bij de schouders en fluistert ons toe:

- Kom, jongens! We gaan 'm ònder spugen. Maak je mond maar vol!

Zo gezegd, zo gedaan. We lopen 't donkere portaal uit, in ganzepas, alsof we de mis uit kwamen. Op drie pas van Iwan blijven we staan, en flats! ieder van ons mikt 'n grote fluim op zijn grijze kop. En de ouwe knar begint te roepen:

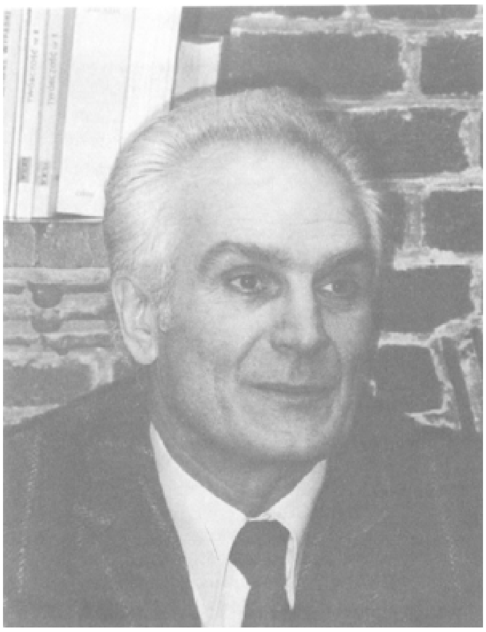
- Grijp ze, die rotjongens! Die vuilakken!

De kreupele schreeuwt zich schor. En hij probeert zelfs op te staan. Maar we zijn al bij de winkel van Salik, en we lopen weer terug, en we trekken 'n lange neus tegen die lompe Oekraiëner. Want weet u, hij hééft niet te bedelen voor onze kerk!... Maar Adam heeft er voor moeten boeten, die heeft er duur voor betaald... Maar niet direkt. Want die zomer waren we op onze hoede, en als we naar de mis moesten maakten we 'n omweg om bij Iwan uit de buurt te blijven. Maar toen 't eenmaal vakantie was, dachten we niet meer aan 'm. Want je moet wel gek zijn om met die hitte naar de stad te gaan. We gingen op de leuning van 't bruggetje zitten, met bungelende benen. En als er 'n boer met z'n kar langs kwam, dan raapten we vlug 'n hele hoop stof van de weg, we stopten 't in bladeren van kliskruid, bonden 't samen met grashalmen en gooiden die “gevulde tomaat” - plof! - tegen de kont van het paard, waardoor de boer alles in z'n smoel kreeg. En het paard steigeren! 't Laat zelfs 'n scheet van angst. En de boer begint te proesten en schudt het stof van zijn hemd. We maken dat we wegkomen en rennen door de velden, tussen de korenbloemen en de klaprozen. We verstoppen ons als kwartels en komen weer op adem. We ruiken de geur van het verstrapte koren. En Tadek steekt zijn hoofd boven de aren uit en zegt:

- We gaan terug, jongens. De boer is verdwenen.

Maar Adam heeft er duur voor betaald. En hoe! Op 'n dag, toen de school alweer begonnen was en we naar huis gingen na 't voetballen, namen we de kortere weg door het kerkhof in plaats van door de Chopinstraat te gaan. Adam liep voorop. We waren 't huis van de doodgraver nog maar net voorbij, of plotseling slaakt Adam 'n vreselijke gil. Alsof hij door 'n slang gebeten was. Hij ligt op de grond. Hij spartelt. We zetten 't op een lopen. En de adem stokt in onze keel. Stelt u zich voor: Adam was op Iwan gestoten die 'n dutje lag te doen. En die greep Adam bij zijn been - hebbes! - en ging schrijlings op hem zitten, tussen de graven. We kijken overal om ons heen of we stokken zien om Adam te verdedigen. Maar Iwan gooit stenen naar ons met zijn

grote klauwen. Dus we moeten wachten tot hij van zins was hem los te laten. We kijken toe: de Oekraïener met z'n houten poot slaat Adam niet, maar frunnikt aan z'n hoofd. En Adam spartelt alsof hij gebeten wordt, maar hij schreeuwt niet. Dat kwam, ziet u, omdat die ouwe schurk z'n neus dichtkneep - en 't is een echte reus. En telkens als die arme Adam naar lucht hapte, spuugde Iwan 'n vette bedelaarsfluim in z'n mond! Telkens weer! En hij miste niet! En elke keer als we 'n stap dichterbij wilden komen, gooide hij met stenen naar ons. Toen de ander 'm eindelijk losliet, zag hij er afschuwelijk uit, onze Adam: zijn hele gezicht was besmeurd met gelig tabakssap. Hij waste zich in de beek, maar zijn keel, zegt u eens hoe hij die had moeten wassen?



Marian Pankowski / Foto: Y. Lane.

Ik heb u al verteld dat 't bij ons barst van de kikkers en bedelaars. Met de kikkers hebben we afgerekend, en met de bedelaars ook - we hebben ze verjaagd!

Wat hebben we niet allemaal verzonnen, wat hebben we niet op de loer gelegen om Adam te wreken! We hebben geduldig gewacht, en tenslotte is de dag gekomen. Weet u, ĭk ben niet haatdragend, ĭk zal 'n oude man geen kwaad doen, maar Adam en Tadek zijn de leiders, dus ik wilde mijn kameraden niet in de steek laten...

Allerzielen was in aantocht. Maar eerst moesten de grafperken nog worden schoongemaakt. We hebben ze gewied, we hebben de verdorde asters uitgetrokken, we hebben de slakken opgeruimd. Maar telkens ging er iemand bij 't hek kijken, want daar hingen al bedelaars rond. Twee dagen van drukte rond de doden. De hele wereld is met rijp bedekt, kraakhelder. De goudvinken pikken van de lijsterbessen, de lucht is kurkdroog. En plotseling stoot Tadek me aan en fluistert:

- Daar is-ie!

't Is Iwan. Vlak bij de haagdoorn zit hij op een of andere viezigheid te kauwen. Maar hij voelde waarschijnlijk van welke kant de wind woei, want hij is niet alleen. Er zit 'n lange slungel naast 'm, met een zwarte bril - blind natuurlijk. We hadden ons gek geprakkezeerd, maar we hadden niets kunnen vinden. Kazek stelde toen voor:

- We gooien 'm zand in z'n ogen terwijl we over 't pad langs 't hek lopen. Ieder 'n handje, als op 'n lief klein kistje. Alsof 't 'n vergissing is.

- Laten we as nemen, zei Tadek, dat bijt lekker.

- Jongens, zei Adam, ik weet iets beters. We moeten 'm in de rug aanvallen, vanachter de heg - en met z'n allen tegelijk, dan heeft hij geen tijd om er vandoor te gaan -, we moeten 'm van bovenaf nat zijken, met vier stralen.

- Steengoed!

- Fantastisch!

- Petje af, Adam!

riepen we door elkaar, want we vonden 't een puik idee. Natuurlijk, ik vond 't... hoe zal ik 't zeggen... kijk, ik vond 't een beetje te... Maar Adam was door hem gemangeld, dus hij had recht op revanche. Maar van dat pissen is niets gekomen. Met Allerheiligen gingen we naar dat hek. Maar 't was koud, en 't was druk, dus voordat Adam z'n gulp kon open maken, voordat we... kwam er iemand aanzetten. En 't werd donker, en we moesten bidden op 't graf van onze grootouders... dus we hebben er geen kans voor gezien.

Met Allerheiligen zagen we elkaar weer in de kerk. Direkt bij 't uitgaan van de mis - krijgsraad. En ik herinner me niet meer wie op 't idee is gekomen, maar we stonden midden in 't centrum, voor de apotheek van Kawski, en we sprongen zelfs in de lucht en joelden van plezier. U hoort direct hoe dat kwam.

's Middags gingen we weer naar de graven. De kaarsen recht zetten, want ze druipen als ze schuin staan, en op de bloemen letten - dat niemand ze wegpikt om ze bij de eigen doden te zetten. Maar er was er altijd een die Iwan in 't oog hield, 't Was bijna vier uur. De hemel kleurde rood boven de graven, maar bij het kerkhof schemerde 't al. Steeds meer mensen gingen terug naar de stad. Want de vorst leek zijn voelhorens uit te steken. Stefan zag zelfs helemaal blauw, maar hij hield vol en zei:

- We zullen 'm mooi te grazen nemen, die smerige Oekraïener!

Iwan ziet dat er niets meer te halen valt, dus hij komt langzaam overeind met z'n ouwe bedelaarslijf en hijst zich op zijn krukken. Hij hinkt, hij sjokt met zijn manke poot naar

Szymon. We dachten dat hij er nooit meer vandaan zou komen. Hij zat er natuurlijk foezel te drinken in een wolk van tabaksrook. Maar wij stampten vanwege de kou steeds vaker met onze voeten op de grond.

- Jongens, zei Kazek, die smeerlap doet 'n dutje, 't heeft geen zin nog langer te wachten.

Maar Kazek had z'n muil nog niet dicht gedaan, of er klonk gebonk tegen de deur, hout tegen hout. Daar had je 'm. Hinkend en sjokkend kwam hij naar buiten. Maar we weten nog niet waar hij heen gaat.

- Hij gaat 'n plekje zoeken in de rioolbuizen, fluistert Stefan.

En alsof hij 't gehoord heeft, sleept Iwan zich voort langs de omheining, sleept zich voort tot aan 't hek. En achter 't hek is de opslagplaats. Buizen op buizen, holtes op holtes gestapeld in de leegte, Iwan duwde 't hek open, deed 't weer achter zich dicht, keek even om en kroop in een buis, niet in de eerste, niet in de tweede, maar in de derde.

- Kom mee, jongens! zei Adam.

- Wacht even, zei ik, want weet u, niet dat ik iets van plan was - 't was mijn zaak niet -, maar ik wou niet dat we voor niks gewacht hadden. We bleven nog 'n kwartiertje staan, en toen gingen we, Tadek voorop. Tot 't hek was zo moeilijk niet. Maar daarna, op 't knersende grind... Tenslotte waren we er. Hij slaapt, de smeerlap. Hij snurkt zelfs zo hard dat 't ervan galmt in de rioolbuizen. En als we dichterbij komen, komt er 'n stank uit... 't Stinkt naar de aardappelzakken die hij daar uitrolt, 't stinkt naar z'n eetzak vol beschimmeld brood en naar 't ijskoude beton. Hijzelf ligt meer naar achteren. Maar zijn krukken staan tegen de ingang van de buis, en de stomp van die Oekraïense hoerenzoon steekt naar buiten.

'tBeen ligt plat op de grond, met 't hoefijzer naar ons toegedraaid - dat grote houten been, die poot van 'n zat varken. Het boort zich in onze ogen, en ik weet niet meer wie er over begonnen is, wie op 't idee is gekomen, maar ik zag dat er lucifers nodig waren en die heb ik toen aan Adam gegeven... Of misschien heb ik die hoop takjes en spaanders wel aangestoken die mijn kameraden gauw-gauw waren gaan zoeken en die ze onder de beukehouten krukken hadden opgestapeld. En toen de lucifer aan was, gaf het hoefijzer 'n rode weerschijn. Daarboven begon 'n beetje rook te kringelen, en Iwans hol werd verlicht. Stefan, mijn broertje, stikte van 't lachen.

- Hij zal 't warm krijgen.

Opeens vatten de krukken vlam. En Kazek zegt:

- Nat pissen, jongens, anders verbrandt-ie met huid en haar.

Maar niemand verroert zich. We staan daar, we kijken, en we zien en zien niet, en we kijken opnieuw naar dat leuke vuurtje, zoals je naar 'n kerstboom kijkt de eerste avond dat hij er staat. En de kurkdroge krukken knetteren, vonkjes spugend. Ik kijk naar Adam en zie dat hij lacht. En dan fluistert Kazek:

- Wegwezen, jongens!

Iedereen maakt dat-ie wegkomt en rent halsover-kop naar 't hek, en ik - weet u - ik wilde 'n kruk in 't midden van 't vuur duwen om 'm lekker te laten branden, maar hij glipte uit m'n handen en gleed tegen 't houten been van Iwan... Ik heb niets tegen 'm, en ik kreeg 'n raar gevoel van binnen... maar Adam maakte 'n teken van "opschieten-opschieten", dus ik begon te rennen en ik heb verder niks meer gezien. Op straat vroegen ze me wat ik gedaan had. En ik zei: "Gewoon, meegedaan. We waren toch met elkaar... we moesten Adam wreken..."

Iwan is niet verbrand, hoor, nee... De vrouw van Szymon kwam van de stad en hoorde hem janken. Ze dacht dat 't een hond was, vertelde ze. Ze ging er op af, en daar, in die buis vol rook, was iets dat huilde en steunde. “Wie is daar?” vroeg ze. Maar daarbinnen hoorde ze niets dan gesnuif en gejank, ze kreeg er geen hoogte van. Ze holde naar huis om Szymon te halen, ze maakte 'n hoop heisa, en samen met de voerman die wat bij ze zat te drinken hebben ze die ouwe mankepoot eruit getrokken. Zo kwam hij met de schrik vrij... Want hij was wakker geschrokken toen 't vuur tenslotte de bovenkant van zijn houten been had bereikt. Hij zag dat 't brandde en werkte zich naar 't uiteinde van de rioolbuis. Hij had niets, hij was alleen 'n beetje geschroeid. Hij heeft 'n paar dagen bij Szymon in de gang liggen kermen. Szymon heeft nieuwe krukken voor hem laten maken bij de timmerman, want hij was 'n klant van 'm. En hij is er vandoor gegaan, weg uit de stad. Misschien heeft hij een betere plek gevonden... Maar hoort u me? Wij... ik heb die ellende niet gewild, maar we moesten hem 'n goeie les geven... Hoort u me? Zeg toch of u naar me luistert... Ik zal alles zeggen, ik zal eerlijk zeggen wie op 't idee van dat vuur is gekomen, ik zal vertellen hoe 't kwam dat die kruk uit mijn handen glipte... ik zal alles vertellen... Maar antwoordt u toch, geeft u toch antwoord...’

De kindervrienden
-Vertaling Paul Beers-
Marian Pankowski

Als je in volle vaart naar Alsemberg snelt, ben je er in een mum van tijd. Maar rij je normaal, rustig, dan moet je wel aan je linkerhand de kroeg ‘In de Drie Koningen’ zien.

Vóór het ziekenhuis zou ik er nooit een voet over de drempel hebben gezet, want ik liep naast mijn schoenen van trots, een trots die God en de mensen beledigde: ik zag mezelf niet als een flapdrol. Maar na het ziekenhuis hoéfden ze me niet meer in de garage, want ik had de bibberatie: ik was niet in staat een schroef aan te draaien of fatsoenlijk te helpen met het plaatsen van een motor. Dat is de reden dat ik sinds een jaar werkloos ben.

Als ik de ‘Drie Koningen’ betreed, komt de baas, een weduwnaar, vanachter zijn buffet tevoorschijn om me de hand te drukken; met zijn andere hand geeft hij me een klapje op mijn rechterschouder en zegt:

- Hoe gaat 't, Kareltje?

Er valt bijna geen woord, want ik weet in het Vlaams niet meer uit te brengen dan ‘is er nog nieuws?’, ‘gaat wel’, ‘er komt regen’, ‘een biertje’. En uit is het met de conversatie. Eén is er die ik uit m'n buurt hou, een slager. Je zit lekker op je gemak, je drinkt je biertje, en daar komt hij aanzetten, de vleeshouwer. Hij komt zó binnenvallen, in het tenue waarin hij zijn waar aan de man brengt, en natuurlijk heeft hij het warm. Ik hoop maar dat hij in z'n hoekje blijft en me met rust laat. 'n Week geleden, toen hij zijn biertje op had en iedereen ‘saluut’ had gezegd, gaf hij me een knipoog, alsof hij me iets te zeggen had. Ik ga met hem naar buiten, ik glimlach beleefd, maar hij drukt zijn vinger tegen zijn slaap en draait ermee rond, terwijl hij tegelijk gefluit laat horen. Ik wilde hem iets antwoorden, maar mijn woede snoerde me de mond en ik ging het café weer binnen. Aan het buffet en rond de tafeltjes ligt iedereen dubbel - iemand moet een hele goeie hebben verteld.

Ik mag ze graag, want ze zijn vriendelijk en altijd opgewekt. En als ze opstappen, geven ze me in het voorbijgaan allemaal een klap op m'n schouder en brommen me iets toe als ‘hou je goed’. Of ze zeggen me iets dat met vrouwen te maken heeft, maar dat heb ik minder graag. Want voorzover me dat interesseert - met wat ik aan steun trek zou ik geen gezin kunnen onderhouden. Dus waarom zou ik een meisje duperen door haar een huwelijk voor te spiegelen? Trouwens, vrouwen zijn allemaal niksnutten en slonzen. Elke morgen als het meisje van de kamerverhuurster me een kom warm water op mijn zolderkamer komt brengen, word ik onpasselijk als ik dat puisterige koeiehoofd met metalen krulpennen zie. Ach, laat me niet lachen. Dat - mijn verloofde!? Nee, stel je voor!

Maar om op de ‘Drie Koningen’ terug te komen: op een dag kom ik binnen, en ze gaan tekeer! Ze gaan zo tekeer dat het leek of ze elkaar elk moment te lijf zouden gaan. Alleen, rond de twee die schreeuwden brulden de anderen van het lachen. Dus voelde ik me al meer op m'n gemak. En als ze me zien, roepen ze om 't hardst:

- Kom, Kareltje!

- Kom, Polak!

En ze blijven me op m'n rug slaan en schreeuwen:

- Daar heb je de scheidsrechter!

- Kareltje, jij bent de scheidsrechter!

En uiteindelijk legde degeen die een beetje Duits spreekt me alles uit:

- Ze gaan een wedstrijd houden, zegt hij. Gust is een drinker en Victor is een drinker. Maar Victor beweert dat hij de grootste drinker van de twee is. Ze gaan een wedstrijd doen, en jij, Kareltje, moet scheidsrechter zijn. De jury, dat ben jij. En die dag drink je gratis. Nou? *Gut*?

- *Gut*! antwoordde ik. Er ging een geloei op van vreugde. En de baas, dat wil zeggen de eigenaar, hij die me zo vriendelijk gedag zegt als ik zijn café binnenkom, haalde de kalender van de muur en wijst me met zijn vinger:

- De achttiende, om elf uur 's avonds, als de laatste klant opstapt, gaan jullie ook naar buiten. Ik laat het rolluik zakken, maar ik doe de deur open die op de tuin uitkomt en daar komen jullie weer door naar binnen. *Verstanden*, Kareltje?

- *Verstanden*, zeg ik, want ik had wel lol in hun wedstrijd.

Als voorschot op mijn arbitrage kreeg ik een biertje-van-hier aangeboden, van het duurdere

soort dat naar kersepit ruikt. Daarna draaide mijn hoofd een beetje. En Gust zegt op het moment dat ik wegga:

- Wacht even, ik loop jouw kant op.

We liepen een tijdje, en hij:

- Je wilt misschien wel 'n stukje bij me eten? En hij slaat me op m'n rug.

Wat ik daar 'n vlees naar binnen heb gewerkt! Ik dacht dat ik plofte. Ervan afgezien dat hij me ook nog een glaasje met iets sterks heeft ingeschonken. Daarna bracht hij me tot aan de deur, en tenslotte kuste hij me nog op m'n mond, als een broer.

De achttiende was een zaterdag. De mensen zaten te drinken. De slager was degene die het langst bleef. Hij bazelt, bazelt als een ouwe gek. Ik dacht dat hij er nooit vandoor zou gaan. Toen hij wegging, gaf hij me opnieuw een knipoog, maar ik schudde van nee. Wij, dat wil zeggen Victor, Gust en ik, stapten op. Maar niet echt. De baas had het rolluik nog niet helemaal neergelaten, of we waren al in de keuken. En daarna kwam Jules, een grote tuinman, helemaal grijs. En Ignace, de loodgieter - maar de vader, want de zoon zit achter de meisjes aan. En Lucien, de duivenliefhebber. En we wachtten.

De baas komt eraan, maar we horen een soort dim-dom, dim-dom dat steeds luider klinkt: hij rolt een mooie grote ton de keuken in. Hij schroeft een kraantje in het spongat en probeert een paar keer, tot het eruit spuit. En aantreden voor de eerste ronde!

De ene pint na de andere! Hij bedient iedereen in één moeite door, maar de pint van Gust telt. En die van Victor ook. Het is begonnen.

Victor zuipt, met grote teugen. Hij drinkt als een zwijn. Maar Gust proeft op z'n gemak, kalmpjes aan. En na iedere pint haalt hij diep adem. De baas schenkt maar door, en ik noteer na iedere ronde met krijt de punten op het kleine biljartbord. Een streep voor Victor, een streep voor Gust. Een streep voor de een, een streep voor de ander. En na iedere serie van vier, de vijfde schuin er doorheen. En zo maar door! Zet 'm op, jongens!

Na de zevenendertigste is Victor zo rood als een Spaanse stier. En rond, met hele kleine oogjes.

- Je geeft 't op? vraagt hij aan Gust.

Arme Gust, die zijn vijfendertigste nog niet naar binnen heeft, schudt van nee. En als zijn glas leeg is, vraagt hij aan de baas:

- Chef, geef me een lege ton.

En de baas

- Waarvoor?

En Gust:

- Geef maar, je zal wel zien.

En de baas:

- Is 't voor de wedstrijd?

En Gust:

-Ja.

De baas ging naar buiten en kwam terug met een lege ton. Gust stond op van zijn stoel en rolde de ton tot vlak voor Victor, de spon naar boven. Hij ging schrijlings op de ton zitten en friemelde in zijn broek. Hij haalde zijn ingeslapen vogeltje tevoorschijn, helemaal roze, helemaal mollig, en stak het of er niets aan de hand was in het spongat. En het gezelschap brulde het uit.

- Hij vrijt!
- Z'n huwelijksnacht!

Hij steekt zijn vinger op, als de heilige Johannes. En plotseling, pss, pss, pssss! ruist het water tegen het eikehout - mijn beminde, zie daar is ze! We schudden van het lachen, en Victor met ons. Maar Gust strekt zijn arm naar zijn achtendertigste pint. En Victor begint aan zijn veertigste, met eindeloze voorzorg. Maar de veertigste verstikt hem en wurgt hem: het is duidelijk dat het de laatste is.

Dan wendt men zich naar Gust. Hij geeft zich waanzinnige moeite om de negenendertigste door te slikken, maar hij blijft glimlachen. Er is niets te horen dan het geluid van de twee stralen: de ene wanneer de baas de glazen vult, de andere, het helderst, wanneer Gust het teveel van zijn privé-tonnetje overgiet in de ton van eikehout. Nu laat ook hij het afweten.

- Eenenveertig! zeg ik.

De baas wil Victor weer een pint inschenken, maar die maakt met zijn hand een teken dat hij niet meer kan. En hij laat een verschrikkelijke boer! Iedereen begint weer te lachen, en de baas zegt tegen me:

- Kareltje, maak de resultaten bekend!

Ik sta op en pak de rechterhand van Gust (de linker had hij me niet kunnen geven, want die was het vogeltje aan het afschudden), ik steek hem in de lucht en verklaar:

- Gust... prim... prim... Gust: prima donna!

En zij, ze kunnen niet meer van het lachen, ze hebben tranen in hun ogen, zo komisch hebben ze mijn kleine lapsus gevonden. Ze slaan me opnieuw op m'n rug, en sinds die avond ben ik nog meer bevriend met ze geraakt, maar vooral met Gust.

Gust is niet getrouwd. Hij repareert horloges voor een horlogemaker. Hij woont bij zijn oude moeder.

Vaak zegt hij tegen me:

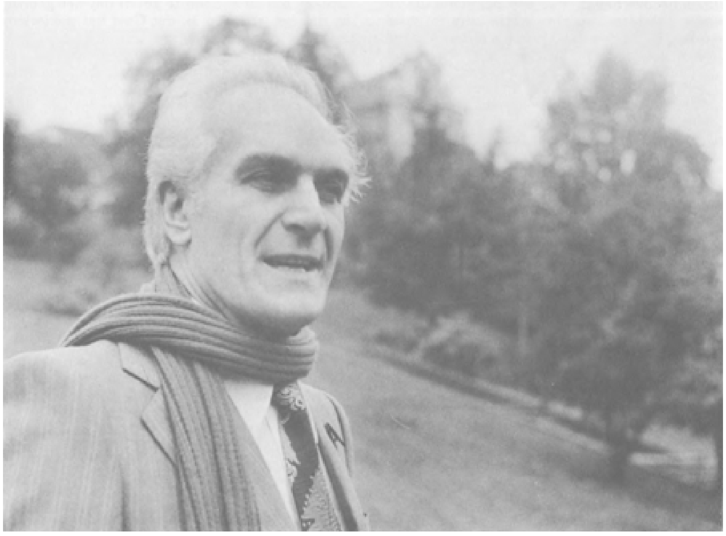
- Kom 'ns bij me langs, Kareltje!

Dan zoek ik hem op en vertellen we elkaar alle mogelijke verhalen. Steeds minder met gebaren, maar als het nodig is wil het nog wel eens voorkomen.

Het is eind november geworden. De avonden zijn langer, ik heb koude knieën, en de kachel moet aan één stuk door opgegooid worden. Maar bij Gust is het een paradijs. Er staat altijd een glaasje voor me klaar, en ik zie het vuur flikkeren.

Gisteren wilde ik hem vertellen over Sint Andreas bij ons, als ze gesmolten lood in het water gooien, en daarna in de schaduwen op de muur de toekomst lezen. Maar Gust begreep er

niets van. Hij luisterde en luisterde en zei toen:



Marian Pankowski / Foto: Marek Holzman.

- Beste Kareltje, je bent vast abuis... Sinds de wereld bestaat heeft nog nooit iemand gesmolten lood in een waterbassin gegooid! Daar zijn smeltkroezen en gietvormen voor!

Toen heb ik 't maar gelaten, want hoe moest ik 't hem uitleggen... En om me te troosten zei hij:

- Over een week, op hetzelfde tijdstip, zul je me niet meer herkennen!

En hij lachte zoals hij dat doet, met een dunne iele stem. Ik zeg niets, maar mijn ogen worden zo groot als schoteltjes. En hij zegt:

- Dan heb ik een witte baaaard... en een witte snooor...

Ik frons mijn voorhoofd om te laten zien dat ik er niets van begrijp. Dan slaat hij me op mijn dij en legt uit:

- Dan ben ik Sint Nicolaas.

- Aaah! en gerustgesteld trek ik weer een gewoon gezicht.

- De winkel op de hoek, hè, die dikke vrouw, wel, dat is mijn tante. Bij haar geven de klanten zich op, dat wil zeggen dat ik op Sinterklaasavond bij ze langs moet gaan. Ze laten de pakjes met hun adres achter, en als het donker wordt stop ik die in een karretje. Maar ik ben vermomd en gegrimeerd, ze kunnen me niet herkennen! En ik heb een rode mijter op, met een verguld kruis, en alles en alles... Dan ga ik van deur tot deur... en telkens krijg ik een kleinigheidje... Maar jij, Kareltje, hou jij van kinderen?

- Ja, antwoordde ik, maar alleen van grotere.

- Net als ik, glimlachte Gust. Maar het liefst heb ik jongens, want die klimmen als katten op de daken, die lopen op hun handen... Als zo'n joch me het horloge van zijn vader brengt, gaat hij naast me zitten. En het kereltje stelt me vragen die helemaal niet dom zijn, over dit of over dat... Een meisje zou er de helft niet van begrijpen. Maar waar ik het meest van hou is van Sinterklaas spelen!

- Je bent dus een kindervriend, zeg ik.

- O jaaa...

Gust neemt een slok, en plotseling houdt hij in:

- Zeg Kareltje, misschien zou je met me mee kunnen gaan? Je zou op het karretje kunnen letten... Of wacht 'ns even... als ik je nu 'ns als Zwarte Piet vermomde? Wat denk je ervan?

- Goed idee! antwoordde ik, waarom niet?

Dat was afgesproken.

Zaterdag ging ik direct na het avondeten naar Gust. Hij was zich aan het scheren, en zijn oude moeder naaide een nieuw kruis op de mijter, omdat het kruis van verleden jaar vol koperroest zat. Daarna borstelden we de mantel van Gust. Zijn rubberlaarzen waren al gewassen en met olijfolie glanzend gemaakt.

Ook mijn vermomming was tot in de puntjes

verzorgd: een broek van zwart fluweel en een glimmend overhemd. Van een postbode die ze kenden hadden ze zijn wijde zwarte cape geleend. En, lieve God, het weerzinwekkende masker dat op tafel lag, was ook voor mij. Een echte varkenskop! Ik kleed me aan, alles in orde, maar toen ik mijn neus op de spiegel drukte, met mijn masker... bah! wat afschuwelijk! En Gust maar lachen met zijn iele stem, en zijn oudere moeder net zo, maar met een nog ielere stem...

We gingen via de tuin naar buiten, want op de trottoirs, voor de winkels, was het razend druk. Ik span me voor het karretje dat zich in de garage bevond (het was zelfs niet zwaar), en we banen ons een weg naar de rijweg, naar de villa's van onze klanten.

Het regent, het motregent, het miezert. Maar het maakt niet uit, we zijn in optima forma. Een auto verblindde ons, en we weken uit naar de kant van de weg. Nog een klein stukje, dan gaan we een parallellaan op. Gust neemt het bovenste pakje en zegt:

- Wacht hier op me.

Voor de villa onttrekken de thuja's hem aan mijn oog. Een bronzen belletje, vlakbij. Dat is Gust. Nu moet er open zijn gedaan, want er schijnt licht door de gaten, tussen de thuja's. Stilte... Ik geloof dat ik de stem van Gust hoor. En plotseling de blijde, blijdere, nog blijdere kreten van een kind, van kinderen, van mevrouw en mijnheer en Gust en kinderen en - de thuja's zijn weer donker geworden. De laarzen van Gust knersen op het grint.

- Prima. Die hoefde niet bang gemaakt te worden. Maar bij de volgende moet je dichterbij komen, en als ik met mijn vingers knip, spring je tevoorschijn en je verstopt je direct weer... begrepen?

Het was een huis met een trapje. Drie treden aan de ene kant, drie treden aan de andere. Er was ook een thuia. maar niet meer dan een. Rrrring... want deze bel was electrisch. Gust staat daar, ik achter de thuja. De moeder doet open, maar achter haar begint een ventje te schreeuwen: ‘Sinterklaas! Sinterklaas!’ en het geluid van een opengaande deur is te horen. En Gust vraagt de kleine met de temerige stem van een pastoor op de preekstoel:

- Hoe héééét jij?

En het jongetje, zo'n vier jaar oud, het haar blond als krullen van elzenhout, antwoordt met een heel klein stemmetje:

- Pi-tou.

En Gust, met zijn iele stem:

- En... ben je braaf geweest?

- Jaaa! antwoordt de kleine, die het pakje onder de arm van Gust ziet. De moeder geeft Gust een overduidelijke knipoog, over het hoofd van het ventje heen. Maar de vader, achter uit de vestibule:

- Hé daar? Is dat wel waar?

Het jochie raakt helemaal van z'n stuk. En de moeder geeft Gust opnieuw een teken, maar deze keer doet ze heel krachtig haar hoofd omlaag om te kennen te geven dat het genoeg is, dat het zo goed is, dat Gust het pakje kan geven. Maar hij gaat door:

- Braaf zijn hoor, anders...

En hij knipt met zijn vingers. Daar wachtte ik op. Ik schiet overeind, spring tevoorschijn, en daar sta ik voor ze.

- Ha-haaa! en ik stootte een duivels gelach uit. Ik hield mijn klauwen onder de neus van de kleine, en hup! ik was weer weg.

Mijn God, wat een consternatie! Mevrouw kreeg de schrik te pakken en slaakte een gilletje alsof ze de hik had. De kleine jongen rende weg. Mijnheer daarentegen drukt Gust de hand en zegt:

- Zeer geslaagd! Een echte poppenkast! Bravo, bravo!

En hij stopt Gust iets toe. Ik haal diep adem, helemaal in en helemaal uit, omdat ik een beetje al te bruusk heb gesprongen.

Daarna liep alles op rolletjes. Gust belt, ik geef hem het pakje. En direct verstop ik me. Hij brengt zijn verhaaltje: ‘Ben je braaf geweest?’, maar met iets te iele stem, zodat zijn toespraak slechts effect heeft tot vijf jaar. Vanaf zes jaar openen ze een krokodillemuil, en als Gust vraagt: ‘Ben je braaf geweest?’, antwoorden ze met: ‘Jaaaa!’

We zijn al bij het voorlaatste huis, en er resten nog maar twee pakjes in het karretje.

Grootmoeder staat op de drempel van de deur, met een jochie tegen haar rokken, en Gust weer:

- En... ben je braaf geweest?

De kleine ratelt als mechanisch speelgoed:

- Ja, ik ben braaf geweest. Pappa en mamma zijn nog niet thuis, want vandaag is het erg druk in de winkel. Wat heb je voor me meegebracht?

Gust is overrompeld: hij geeft hem direct zijn pakje. Het jochie loopt er zonder omhaal mee weg, maar Gust roept hem na:

- Wacht 'ns even! Wat zeg je dan tegen Sinterklaas?

Het kereltje legt zijn pakje op de grond en drentelt naar Sinterklaas. Gust opent zijn armen als de goede herder, buigt teder zijn hoofd, en als het jochie bij hem is, tilt hij het - hoepla! - in één beweging op en stopt het onder zijn mantel. De kleine kraait het uit, de grootmoeder lacht, en Gust zegt tegen het ventje:

- Heb je zin om met de kleine Jezus te spelen? Om te knikkeren? Nou, zeg 'ns?

En Gust lacht, maar ik hoor wel dat hij niet zo lacht als anders. De kleine voelt zich niet op zijn gemak:

- Ik wil m'n pakje.

En hij strekt zijn handen uit naar grootmoeder. Dan zet Gust hem weer op eigen benen en het kereltje loopt weg met zijn pakje. Naar de keuken. Hij komt direct terug en vraagt:

- Oma, 'n mes. Open maken! 'n Mes, oma,

open maken!

De grootmoeder drukt Gust de hand, en ik hoor de deur dichtslaan en het gefrommel van het biljet dat Gust in m'n zak stopt.

- Prima! zegt hij tegen me, terwijl hij me een knipoog geeft. En hij houdt zijn handen in zijn zak. - En nu, Kareltje, let op! We gaan naar een kleine duivel! De moeder is weduwe, want de vader is omgekomen bij een ongeluk. En de kleine Michel is strontverwend. Als ik met mijn vingers knip, pak je hem beet! Alsof je hem mee wil nemen naar de hel. Begrepen?

De veranda is bedekt met wilde wingerd, alleen zijn er niet méér bladeren dan haren op een ei. Want het is december. Niets dan een verstrengeling van aardwormen en slangen, van kunstig vervlochten takken, omwikkeld met spinnewebben - een smerige grijze wirwar. Gust heeft al gebeld. Mevrouw. Een echte dame. Elegant, en een en al glimlach. Maar direct a1, nog voordat Gust zijn iele toespraakje kon beginnen, schreeuwt Michel:

- Sinterklaas, m'n pakje!

En Gust:

- Moet je dat niet netjes vragen? En... ben je wel braaf geweest?

Dan vliegt Michel Gust om de hals. Hij heeft maar één oog, het arme joch, ongetwijfeld ten gevolge van het ongeluk. Hij geeft Gust een kus, en Gust wikkelt hem in zijn mantel, want het is koud.

De weduwe kruist haar armen over haar borst en kijkt naar iets vóór haar, maar eigenlijk kijkt ze nergens naar. Nu lijkt het toch of ze wakker wordt, en ze zegt:

- Dank u wel, Sinterklaas, dank... - maar Michel laat haar niet uitpraten, want hij heeft mij gezien. Hij schreeuwt:

- Oooh, Zwarte Piet!

Dan knipt Gust, om onze eer te redden, eenmaal, tweemaal met zijn vingers. Ik kom aanrennen, en m'n weg banend trek ik afschuwelijke gezichten. Maar Michel is al onder de cape vandaan gevlucht. Hij rent me tegemoet! Dus laat ik mijn klauwen zien, met mijn meest helse gezicht, maar hij blijft doorhollen alsof er niets aan de hand is. Ik pak hem beet en slinger hem rond, maar hij heeft de grootste lol. Dan stop ik hem onder mijn cape en draai met hem rond. Plotseling krijg ik een idee en ik schreeuw:

- Naar de hel!

Ik ren de tuin in, hij nog steeds brullend van het lachen. En ik - want onder het rennen zal hij niets in de gaten hebben - ik zoek, ik zoek van onderen. Ik heb 't. Daar is het topje, want ik voel de kleine kers, en hier...

- Kom terug! roept Gust vanaf de drempel van de villa.

Ik ga terug, maar dat kost tijd, want ik kom van de hel. En de kleine vlijt zich tegen mijn hals aan, van opzij werpt hij me vast en zeker met zijn enige oog een fluwelen blik toe. En hij fluistert:

- Nog 'n keer... nog 'n keer...

Hij smeekt, hij zeurt... Hij heeft trouwens geen vader meer, het arme joch. Dus loop ik opnieuw een rondje in de tuin. En het kersje is ontwaakt. Hier is het ene eind, en daar het andere... kersje, visje, vingertje van de kleine Jezus...

Maar ik ga terug. Ik ben er. Ik geef het kind terug aan zijn moeder. Zij zet het op de grond, achter haar. Zij stopt ons ieder een biljet toe, Gust met haar rechterhand en mij met de linker.

- Dank u! zegt ze, en we horen de tranen die haar keel dichtknijpen en in haar ogen springen. De deur gaat weer achter ons dicht.

En wij, de handen diep in de zakken gestoken, wij kijken elkaar aan. En onze beide smoelen verwijden zich tot een steeds bredere glimlach.

Literatuur uit Latijns Amerika/8
Argentinië 2*
Barber van de Pol

In 1877 verzuchtte een Argentijns literator dat een boek uitgeven in Buenos Aires op het zelfde neerkwam als een sonnet reciteren in de Handelsbeurs: het viel niet op. Nu zal de uitgave van welk boek waar- en wanneer ook zeker vrijwel aan iedereen ontgaan, maar kennelijk was het toen in Argentinië slechter gesteld dan elders. Er deden komische anecdotes de ronde, bijvoorbeeld over de heer Sicardi die van zijn in dat zelfde jaar 1877 verschenen roman *Méndez* maar twee exemplaren verkocht; 'verkocht' in de letterlijke zin van het woord, want de auteurs betaalden zelf de drukkosten, dokten voor een ligplaats in de boekhandel en waren hun eigen en enige propagandamakers. Het onmiddellijke succes van *Martín Fierro* was iets bijzonders. *Martín Fierro* is de top van dat typisch Argentijnse genre, meestal in achtlettergrepige verzen geschreven, over de 'gaucho', de rondtrekkende cowboy die strijdt tegen indianen én bazen en die op feestelijke bijeenkomsten opschept over zijn avonturen. De schrijvers van dit genre waren geletterde heren zodat de taal veelal gekunsteld aandeed. *Martín Fierro*, later uitgegroeid tot het nationale epos, mist die gekunsteldheid en bezit daarentegen een opvallend *persoonlijke*, kritische toon.

Dit boek had zo'n succes, dat de schrijver, José Hernández, besloot er een tweede deel aan te breien; zo ontstond naast *Het vertrek van Martín Fierro* (1872) *De terugkeer van Martín Fierro* (1879). Maar meestal waren de boeken die in Argentinië sellers werden van buitenlandse makelij. Twintig jaar na Hernández zou de door het modernisme beïnvloede, uit Uruguay afkomstige prozaschrijver Horacio Quiroga met gemak oplagen van over de tienduizend halen. Waarschijnlijk dankte hij zijn succes aan zijn spannende, Poe-achtige plots, zijn levensechte personages en zijn voorkeur voor de 'natuurmens' waarmee hij inhaakte op een oud dilemma in de Argentijnse literatuur: barbarij of beschaving. Ook Güiraldes krijgt met *Don Segundo Sombra* veel lezers. Toch zou in 1935 opnieuw een Argentijn klagen:

> Als je in dit land duizend exemplaren van een boek verkoopt, mag het een wonder heten. Er zijn schrijvers, vaak de besten, die er niet in slagen de helft van hun oplagen - meestal vijf- à zevenhonderd - kwijt te raken. Prachtige boeken, inclusief het werk van Güiraldes vóór *Don Segundo Sombra* (-) ontsnappen aan ieders aandacht. Het succes van *Don Segundo Sombra* is alleen te danken aan het gaucheske thema...

Bitter volgt verderop de constatering dat iemand als Hugo wél honderdduizend exemplaren in Argentinië slijt. Men kan concluderen dat het misschien best meeviel. Verschillende Argentijnen - Güiraldes, Gálvez - werden vertaald en vergeleken bij de situatie in andere landen was dat zo gek nog niet. Wel is waarschijnlijk waar dat de interesse van de Argentijn voor werk van eigen bodem gering was. De cultuursnobs hadden Mekka's als Parijs en snobs heb je in Argentinië altijd in overvloed gehad. De reis naar een Europese hoofdstad was trouwens ook vaste prik op de verlanglijst van bijna iedere kunstenaar of intellectueel; thuis was het minder stimulerend.

Toch heeft de Argentijnse schrijver zich, vanaf de zestiende eeuw tot nu toe, trouw en hartstochtelijk gebogen over de vraag wat de wezenlijke trekken van zijn land

waren. Wellicht komt deze behoefte voort uit een gebrek aan 'nationale eenheid', zoals Ernesto Sábato dat in zijn roman *Sobre héroes y tumbas* (Over helden en hun graf) memoreert, door het ontbreken van een culturele traditie (de indianencultuur, hier niet zo ontwikkeld, was weggevaagd, de grootscheepse immigratie hield aan). In de zestiende eeuw willen de *conquistadores* bij hun achtergebleven familie en kennissen getuigen van de wonderen in de nieuwe wereld. In de vorige eeuw licht Paul Groussac in *Fruto vedado* (Verboden Fruit) zijn oude land Frankrijk in over zeden en gewoonten in

Argentinië. Een belangrijk modernist als Lugones, toch gespitst op speelse, nieuwe thema's, zoekt in zijn *Odas seculares* onverminderd naar de ‘identiteit’ van Argentinië. Ook *Don Segundo Sombra* is een dergelijke, voor het eerst wat teleurgestelde, zoektocht met, als vaak, een hervormend trekje: fascinatie en kritiek gingen hand in hand, evenals een minderwaardigheidscomplex en verlangen naar eigenwaarde. Pas rond de jaren vijftig zou de erkenning van het *mestizaje*(meng)-karakter van de eigen cultuur het onderwerp minder dwingend en utopisch maken. In 1933 had de illustere Ezequiel Martínez Estrada *Radiografía de la pampa* geschreven, waarin het heimwee naar de wortels had plaats gemaakt voor sombere introspectie. In 1963 zette Julio Cortázar met *Rayuela* deze lijn voort, maar hij was allang de enige niet meer.

Argentinië leek, met z'n hoofdzakelijk blanke bevolking en z'n grote middenstand, van meet af aan het geschikste Latijnsamerikaanse land als cultureel centrum. Het analfabetisme was er gering, de welvaart in verhouding groot, de contacten met het buitenland - ook via de immigranten - talrijk. Toch heeft het tot 1936 geduurd vóór het literaire uitgeversbedrijf in Buenos Aires pas echt opkwam. Als gevolg van de Spaanse Burgeroorlog trokken veel Spaanse uitgevers én auteurs, met hun geestelijke en materiële bagage, naar het taalverwante Latijns-Amerika. De meesten vestigden zich in de moderne hoofdsteden Buenos Aires en Mexico City. Daar zetten ze hun werk voort, schrijvend, uitgevend en vertalend. Zij gaven de Argentijnse literaire wereld een enorme injectie. Met enige overdrijving kan men zeggen dat in die jaren 1936-1939 de eerste echte literaire uitgeverijen in Argentinië van de grond kwamen.

Veel later, in de jaren zestig, zullen de oplagen van Argentijnse boeken doorgaans niet groter zijn dan voorheen, maar ze worden tenminste verkocht, zij het - allicht - in een blijvend kleine kring van belangstellenden. Argentinië was intussen, na Spanje, Brazilië en Mexico, het belangrijkste uitgeverscentrum van Spaanse en/of Portugese boeken geworden. Er gistte van alles, in deze tijd van de *boom*, de succesexplosie van de Latijnsamerikaanse roman. Dankzij de verhoogde belangstelling van de Latijnsamerikaan voor zijn eigen problemen en producten, dankzij jarenlang met vrucht experimenteren en immiteren, dankzij de toegenomen internationale interesse voor het roerige werelddeel van Fidel Castro (sic!), werd de Latijnsamerikaanse literatuur, met name de roman maar ook de poëzie van ouderen als Vallejo en Neruda een welhaast magisch begrip. De Argentijn Julio Cortázar zette met zijn open roman *Rayuela: een hinkelspel* een intellectuele kroon op deze succestijd. Ook andere Argentijnen werden gelezen en geprezen in binnen- en buitenland: Sábato, Bioy Casares, Puig, Borges...

Het is een tijd van discussies en polemieken, van opnieuw veel theoretische beschouwingen over de eigen ‘identiteit’ en nu ook over de ‘verantwoordelijkheid’ van de linkse intellectueel en artiest. Vragen die naar ons oordeel irrelevant zijn, worden met bloedige ernst gesteld: mag een schrijver zijn land verlaten, mag een schrijver boeken maken die te moeilijk zijn voor arbeiders, kan hij niet beter de wapenen pakken? Deze discussies worden nog altijd gevoerd, zij het, bijvoorbeeld in Argentinië, al niet openlijk meer. Nog maar vier jaar geleden werd een cultureel-politiek tijdschrift als *Crisis* in Buenos Aires op straat verkocht, zo'n aftrek vond het. Het had de voor zo'n pittig blad zeer hoge oplage van 35.000. *Crisis*, opgericht door de uit Uruguay uitgeweken schrijver Galeano, weerspiegelde de euforie om de zelf-ontdekking, en dan niet de modieuze, halfzachte zelf-ontdekking zoals die in Nederland momenteel hoogtij viert, maar een wezenlijke, politieke

bewustwording. Met nieuw aplomb werden in *Crisis* Argentijnen en andere Latijnsamerikanen als betrouwbare spreekbuizen aan het publiek voorgesteld. Omdat de officiële bronnen over het algemeen stonden voor rethoriek, vaagheid en corruptie, waren het vooral de literatoren die in publieke organen het woord gingen voeren over de stand van zaken. Zij deden dit in interviews, artikelen en min of meer politiek geladen literaire geschriften. Toen twee jaar geleden een redacteur was vermoord, een ander gevangen zat en weer een ander - Juan Gelmán - verjaagd, verliet Galeano, zelf ook meerdere malen met de dood bedreigd, het land en hief *Crisis* op. Er was geen recht van bestaan meer voor een links opiniërend blad in het Argentijnië van 1976.

Momenteel is Argentinië allang niet meer het bruisende culturele centrum van weleer. De weinige landen waar meer democratie heerst, zoals Venezuela, gaan nu voorop, al zegt dit natuurlijk niets over het kunnen van de schrijvers in de respectievelijke landen. Veel Argentijnen - Cortázar sprak onlangs over een aantal van 700.000 - hebben hun land verlaten, onder wie de intellectuele en artistieke voorhoede. Een dichtersgroep als *El escarabajo de oro* (De gouden scarabee) hield het nog even uit door stelselmatige naamsverandering en andere trucs, maar was met z'n spot uiteindelijk ook niet bestand tegen de wraak van terreurgroepjes. Cortázar verliet ooit, in het begin van de jaren vijftig, zijn land om in het aanbeden Parijs te gaan wonen, beu van de bedompte, provinciale sfeer in Buenos Aires en sterk gekant tegen het populisme van Perón. Hoe beroemd hij ook is, en hoezeer het ook de aandacht zou trekken als hem iets overkwam, hij kan nu alleen nog maar terug met gevaar voor eigen leven. De officiële instanties zullen hem niets doen, maar er zijn genoeg met het Videlabewind sympathiserende clubs die hem graag

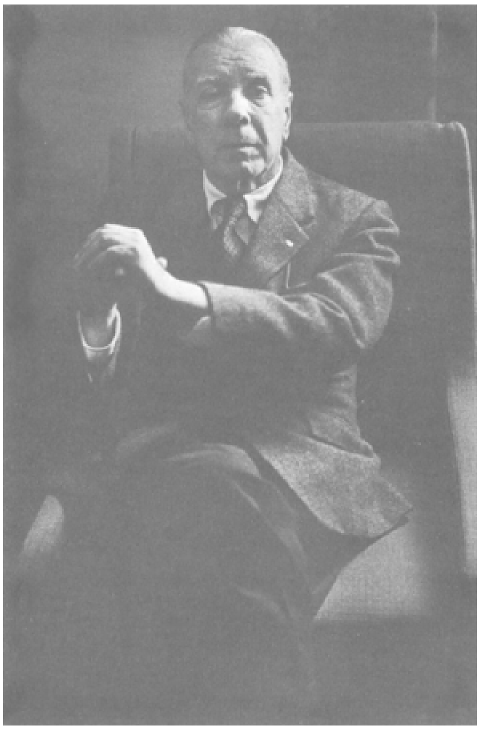
aan de hoogste paal zouden hangen. Hij heeft zich immers de laatste jaren fel tegen Videla en andere dictators opgesteld. Uit een rede die Cortázar onlangs in Stockholm hield*. bleek dat hij ook niet ontkomt aan de in zijn land opgelaaide censuur, beroemd of niet.

Het is begrijpelijk dat in een sfeer van vrijheidsbeknotting nieuwe genres ontstaan of oude weer opkomen. Enerzijds moet verzwegen onrecht, tot en met moord, aan de kaak gesteld worden. Anderzijds moet via sluikse wegen tot verzet opgeroepen worden. Er wordt veel militante poëzie geschreven. Ook het ‘sociale gebed’ is iets van deze tijd, een poëtische klacht tot God, een psalm met een politieke inhoud, à la Cardenal. Het hierbij afgedrukte gedicht van Juan Gelmán - niet eens recent! - geeft een indruk. De getuigenisroman is alweer jaren zo'n ingeburgerd fenomeen in heel Latijns-Amerika, dat het beroemde Cubaanse Casa de las Américas, een culturele instantie met ministeriële allure, er onder haar jaarlijkse prijzen een ereplaats voor heeft ingeruimd.

De getuigenisroman uit Argentinië die hier het bekendst werd, is *Operatie Bloedbad*, van Rodolfo Walsh, wiens lot sinds de verschijning enkele jaren geleden onzeker is. *Operatie Bloedbad* (Nederlandse vertaling bij uitg. van Gennep) vertelt over een massaexecutie in 1956 op een vuilnisbelt in Buenos Aires. Twaalf mannen die naar een bokswedstrijd op de radio luisteren, worden gearresteerd. De ene helft wordt op een vuilnisbelt afgemaakt, op (ongestaafde) verdenking van deelname aan een pro-peronistische opstand; de andere helft ontsnapt, met wisselend lot. Walsh baseert zijn relaas op het verslag van enkele overlevenden, zodat de roman tevens een documentaire is. De feiten zijn weloverwogen gedramatiseerd tot een pakkend verhaal, hoe sick dat in dit verband ook klinkt. In het begin worden de verschillende betrokkenen van het drama geïntroduceerd, met hun al dan niet sympathieke hebbelijkheden. We krijgen te lezen van wie ze hielden, wie van hen hielden, wat ze deden die laatste uren voor ze hun huis, meestal voor het laatst, verlieten.

We zien deze zelfde opbouw in de meeste getuigenisromans. Eerst de individuele kennismaking met de hoofdpersoon, op zo'n manier dat je menselijke interesse voor hem opvat: het ongeluk van de buurman grijpt ook meer aan dan dat van een wildvreemde. Dan volgt de eigenlijke actie, het - gruwelijke - hoogtepunt van de roman. Ten derde en tot slot de onderkoelde afwikkeling, bestaande uit politiedossiers, feitelijke gegevens, geboorteregisters, kranteberichten. De hier eveneens vertaalde Chileen Sergio Stuparich (*Chileense lente*, uitg. De derde spreker) past exact het zelfde, effectieve, stramien toe.

Walsh voegde aan zijn getuigenisroman een *Open Brief* toen, een aanklacht waarin voor wie het nog niet duidelijk was de lijnen van 1956 naar nu worden doorgetrokken. Hiermee heeft hij ongetwijfeld het meeste kwaad bloed gezet bij de lieden die hem nadien ontvoerden. Het spreekt vanzelf dat ook in Argentinië niet iedere schrijver zich iets aantrekt van de politieke omstandigheden, althans niet expliciet in zijn werk. Veel schrijvers blijven strikt gespitst om de formele kanten, maar in de gedrukte stemming krijgen zij minder aandacht. Veel mogelijkheden om te publiceren zijn er ook niet meer. De laatste jaren zijn veel boekhandels dicht gegaan en verschillende uitgeverijen hebben er, al dan niet vrijwillig, de brui aangegeven.



Jorge Luis Borges, 71 / Foto: Eddy Posthuma de Boer.

Een van de groten die niet uit hun land weg willen en hoeven is Jorge Luis Borges (1899). In zijn werk ontbreken politieke referenties, hoogstens geeft hij blijk van vlijmende minachting voor het gedoe van alledag, inclusief de politiek. Maar zijn afzijdigheid is niet consequent, hij heeft zich regelmatig lovend uitgelaten over ‘ordehandhavers’ als Pinochet en Videla.

Borges begon zijn literaire carrière als dichter. Hij had de vroeg-Germaanse literaturen bestudeerd en was tot de conclusie gekomen dat de beste metaforen al lang bestaan en dat de dichter van nu ze alleen maar zo adequaat mogelijk opnieuw moet verwoorden. Hij was ooit de voortrekker van de ultraïsten, een post-

modernistische beweging in heel Latijns-Amerika, en de manifestschrijver van de muurkrant *Prisma* waarin met literaire conventies de draak werd gestoken. Uit *Prisma* kwam later *Martín Fierro* voort, dat zijn naam níet ontleende aan verwantschap met de gaucholiteratuur, maar veeleer mondiaal georiënteerd was. Een voortreffelijk medewerker van dit stormachtige tijdschrift dat vijfenveertig nummers stand hield, was Oliverio Girondo, het *enfant terrible* van zijn tijd, die in 1922 zijn *Twintig gedichten om in de tram te lezen* schreef, en rebelser werd naarmate zijn leeftijd vorderde. Girondo, enigszins te vergelijken met Pound, is een markant dichter en zijn poëzie vol ironie en gein wordt door velen achteraf - bij de jonge dichtersgeneratie is hij zeer populair - als de top van het ultraïsme beschouwt, Borges ten spijt.

Het modernismo, met andere uitlopers als het ‘creacionismo’, het ‘sencillismo’ - een reactie op het metaforisch geweld - en het ‘invencionismo’ was uit Europa overgekomen, maar de resultaten van de vernieuwing in Latijns-Amerika waren van zo'n gehalte dat er opnieuw een wisselwerking naar Europa vanuit ging. In Argentinië was Lugones de grote man van het modernisme, maar zijn werk is van wisselende kwaliteit en net niet fascinerend. De even oude Macedonio Fernández, bovenal prozaïst, is een totaler auteur, een oerindividualist, onclassificeerbaar. Borges is een groot bewonderaar van hem en heeft hem zijn geestesvader genoemd (zie bijgevoegde tekst). Hij heeft de tand des tijds goed doorstaan en wordt nog steeds gretig gelezen. Hij en de modernisten rekenden af met holle rethoriek en provincialisme. Er werden exotische en esoterische thema's binnengehaald, maar ook kwamen hedendaagse thema's op zoals nihilisme, paranassiaans laissez-faire. Vooral in de tijd dat het in Argentinië betrekkelijk goed ging, had de vernieuwing het karakter van een overmoedig spel met een sterk esthetische inslag. Later, in de loop van de jaren twintig, zou de zorgeloosheid bij velen afnemen. De Mexicaan Gonzáles Martínez had al eens gezegd: ‘Draai de zwaan z'n nek om, / hij is van valse pluimage’, doelend op het zeepbelkarakter dat de modernistische poëzie net zozeer had als de verguisde conventionele poëzie. De sociale nood in de veranderende samenleving wordt een belangrijk thema, nu ook met het accent op het *individu*.

Borges wendt zich op een gegeven moment, dankbaar voor de leerschool, maar verzadigd, af van alle -ismen en ontwikkelt als ‘poeta doctus’ in snel tempo een eigen stijl en thematiek die hij de rest van zijn leven trouw zal blijven. Hij heeft geconcludeerd dat hij ten alle tijde het ritme van de spreektaal moet aanhouden, en toch niet moet bezwijken voor modieus taalgebruik. Natuurlijk was Borges niet de enige dichter die zich van de -ismen afwendde en een solitaire weg ging. Vanaf het moment dat de dichters van de tijdschriftvorm op de boekvorm overgaan, gaan zij stuk voor stuk hun eigen gang. Tot dan bestonden vrij duidelijk te onderscheiden groepen die elkaar beconcurreerden. Het bekendst zijn *Florida* en *Boedo*, naar de geboortewijk van de belangrijkste aanhangers. Florida staat voor elegant, kosmopolitisch, West-Europees, *l'art pour l'art*: Borges, Marechal, Norah Lange, Mastronardi. Boedo staat voor moeizaam, grauw, immigranten, revolutionaire interessen, Russiche sympathieën, zowel in politiek als in literair opzicht (Majakowski): Barletta, Amorim, Mariani. De laatste zal in een artikel het verschil tussen beiden groepen zelfs typeren als een klassenstrijd. Toch vervloeiden de lijnen vaak en er was veel overloop, al blijven de principes die aan de verschillende artistieke houdingen ten grondslag lagen herkenbaar.

Borges is wellicht de eerste grote prozaschrijver van Argentinië en zelfs van heel Latijns-Amerika. Zijn cerebrale poëzie spreekt misschien minder aan dan zijn essayistische proza, maar de drie uiteenlopende gedichten, uit drie verschillende bundels, die hierbij, in de vertaling van de laatste Martinus Nijhoffprijswinnaar Robert Lemm, zijn afgedrukt, geven een indruk van Borges' - ook in deze - opvallende kwaliteiten. Het gaat om een voorpublicatie uit een dit jaar bij De Bezige Bij te verschijnen anthologie. Er is gelukkig al veel vertaald van Borges en dit jaar kan men, behalve de genoemde poëzieselectie, ook een nieuwe verhalenbundel en een bundel essays in het Nederlands tegemoet zien.

Een belangrijk beeld bij Borges is het schaakbord, dat het tegelijk beperkte én vrije leven van de mens symboliseert: ‘Ook de speler (-) zit gevangen / in een ander schaakbord met een veld / van zwarte nachten, witte dagen’. Een ander beeld bij Borges, het labyrint, staat voor de vermeende orde in de chaos, het is het levenslabyrint waar iedereen in doolt. In één van de gedichten staat:

> Dank wil ik zeggen aan het goddelijke
> labyrint van oorzaak en gevolg,
> voor de verscheidenheid van schepsels
> die samen dit vreemd universum vormen,
> voor de rede, die niet op zal houden
> van de doolhofplattegrond te dromen.

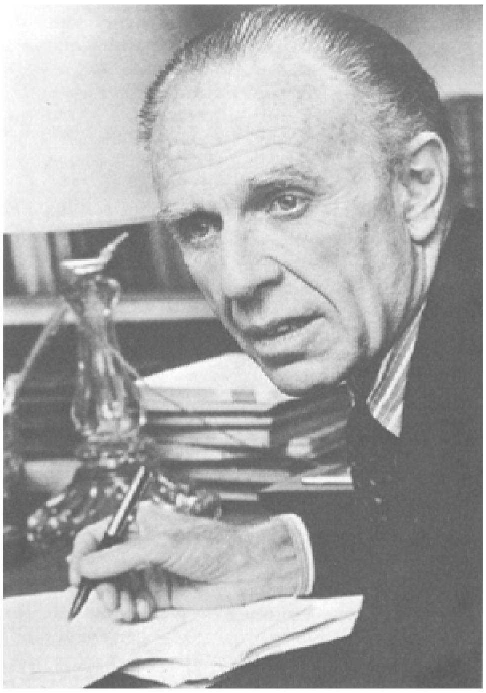
Borges heeft het niet over geijkte lyrische thema's als de natuur, liefde, eenzaamheid. Hij is - in alle genres die hij beoefent - de intellectueel die zich met filosofisch elan stort op eeuwige vraagstukken als de tijd, het universum, de plaats van de mens. Persoonlijke emoties zijn veralgemeniseerd. Toch heeft de lezer het gevoel dat de schrijver als persoon aanwezig is en niet alleen omdat de naam Borges, duidend op diverse ego's en alter ego's, nogal eens valt. Zijn persoonlijke aanwezigheid wordt bepaald door de ragfijne humor en de

superieure willekeur waarmee hij, agnost als hij is, zijn materiaal behandelt. Vermeende waarheden of werkelijkheden worden met evenveel gemak geponeerd als geseponeerd. Achter dit spel voelt men de schrijver die als een God alle dimensies van het bestaan in zich sluit en rangschikt. Zonder existentiële gekweldheid wordt de tragiek uitgebeeld van de mens die, in weerwil van zijn vrije wil, gebonden is aan onkenbare, absurde wetten. Borges heeft best plezier in die tragiek, zolang hij zijn intelligentie maar kan scherpen. Een derde onmisbaar beeld in Borges' werk is de spiegel, die de grens tussen schijn en werkelijkheid aantast. De voorkeur voor de idealisten onder de filosofen - Plato, Kant, Shopenhauer, Berkeley - spreekt uit alles.

Borges wordt door vriend en vijand bewonderd. Uitspraken als ‘hij maakte taal van rethoriek’, of ‘hij toonde aan dat denken minstens zo belangrijk is in de literatuur als emotie’ zijn in alle varianten gedaan. In het Nederlands verschenen tot dusverre zijn essayistische verhalenbundels *Wereldschandkroniek, Het boek der denkbeeldige wezens* (humoristische hersenspinsels over allerhande fabeldieren, gekruid met wetenschappelijke of quasi-wetenschappelijke citaten), *De Aleph, De Zahir, Het boek van zand*, en samen met zijn vriend Adolfo Bioy Casares, *Zes raadsels voor don Isidro Parodi* (1941), parodieën op de klassieke detective - beiden zijn dol op detectives - en *Kronieken van Bustos Domecq* (1969), een speelse maar genadeloze kritiek op mooischrijvers en al te voortvarende experimentelen. Van zijn poëzie verscheen vorig jaar een bloemlezing bij uitgeverij Flamboyant, onder de titel *Lof der duisternis*, wat bij iedereen Borges' (fysieke) blindheid in gedachten zal roepen.

Adolfo Bioy Casares werd in 1914 geboren en is getrouwd met Silvina Ocampo, ook een bekend schrijfster. Ook Bioy Casares is druk in het Nederlands vertaald (*Morels uitvinding, Ontsnapping van Duivelseiland, Slapen in de zon, De droom van de helden, De zwijnenoorlog*) en deelt met Borges de voorkeur voor het fantastische, spottende. Maar zijn boeken zijn aardser, hij houdt zich wel degelijk bezig met de vraag hoe het komt dat zijn (anti-)helden zijn zoals ze zijn, dus met psychologie en sociologie. Zijn hoofdpersonen zijn door een neurose óf een magisch of futuristisch gegeven (zeker weten doe je het nooit bij hem) bezig dood te gaan van vereenzaming, en het einde is nooit vrolijk. Ook in zijn stijl onderscheidt Bioy Casares zich sterk van zijn vriend Borges, want hij hanteert in plaats van diens bondige, kwikzilverachtige Spaans een milde, wat slordige, detaillistische schrijfstijl die heel realistisch overkomt.

Van de eerste belangrijke romanschrijvers in Latijns-Amerika moet, wat Argentinië betreft, Roberto Arlt genoemd worden, een adept van de Boedo-groep. Hij had er een handje van de Argentijnse samenleving zó akelig af te schilderen dat de hel niet erger kon zijn. De sociale kritiek in zijn werk is opdringerig en de benaming die hij in eigen kringen ontving, de ‘kleine Dostojewski’, kan makkelijk worden aangevochten. Maar er zijn nogal wat schrijvers geweest, bijvoorbeeld de Uruguayaan Onetti, die van Arlts bittere beeld van de grotestadsmensen gretig leerden. Anderen, zoals Borges, willen zijn naam niet kennen.


adoefo Bioy Casares / Foto: Germàn Falke

Het modernisme had één stiefkind voortgebracht in de romankunst: *Nancha Regules*, van de Argentijn Manuel Gálvez. In het algemeen hield de roman zich, ondanks de vernieuwende prikkels die ook daar doordrongen, ver van het nieuws exoticisme en estheticisme. Kenmerkend blijft het zoeken naar de eigen identiteit, vaak met een metafysische ondertoon. Met de roman *Don Segundo Sombra* (1926) het eerste Argentijnse boek dat internationaal bekendheid kreeg, werd het pleit tussen 'barbarij' en 'beschaving' in het voordeel van het laatste beslecht. Weliswaar staat het romantische gaucholeven centraal, maar aan het eind constateert de hoofdpersoon dat een dergelijk bestaan meer mythe dan realiteit is. De roman zou zich steeds meer in de grote stad afspelen.

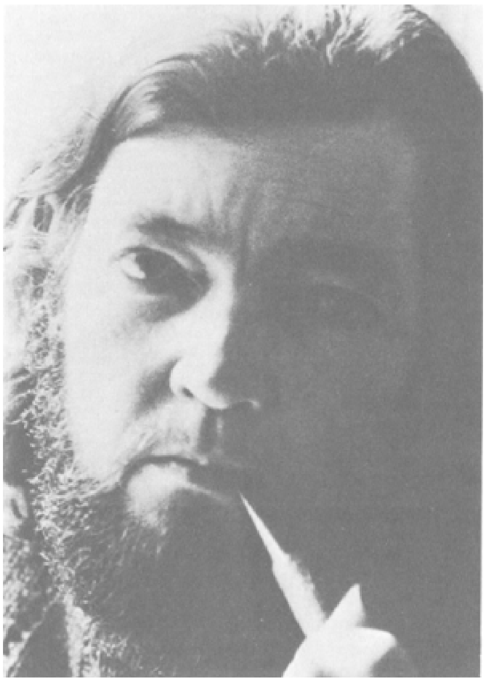
Tot de eerste generatie grote romanciers - voorlopers van de 'boom' - behoren ook Eduardo Mallea en Leopoldo Marechal, beiden zeer verschillend van Arlts *boedismo*. Het lijkt of Marechal, ook dichter, een brug geslagen heeft tussen Boedo en Florida, omdat hij wel

degelijk de pretentie had maatschappelijke processen vast te leggen, maar deze een grotesk masker opzette. Zijn roman *Adán Buenosayres* (1948) is een van de aardigste boeken uit heel Latijns-Amerika. Het is een danteske persiflage vol allegorie en symboliek, compleet met hellekringen en een Beatrice. De Argentijnse criticus Anderson Imbert, ook auteur uit de fantastische hoek, merkt in zijn naslagwerk schamper op dat dit boek ‘enig succes had bij de aanhangers van het literair populisme’. Wat hij met deze wonderlijke zinsnede suggereert is duidelijk: Marechal sympathiseerde met het peronisme. Maar wie uit *Adán Buenosayres* - deel één van een trilogie - iets haalt dat zweemt naar ‘populisme’ is knap. Het is een intelligent, komisch boek, misschien een draak, maar dan een leuke. Het is ook een voorlijk boek omdat provincialisme en grove psychologische schetsen - voorheen troef - te boven gekomen zijn. Marechal is jarenlang genegeerd in zijn land. Tegenwoordig geniet hij in Venezuela waar hij woont en bij de jongeren veel faam.

Eduardo Mallea (1905) is, in tegenstelling tot Marechal, een pietepeuterig schrijver die almaar verder analyseert en preciseert. Hij begon als zovelen van zijn generatie speels - zij het niet optimistisch - met *Verhalen voor een wanhopige Engelse* (1926), maar hij werd al gauw serieuzer, op het beschouwende af, soms doods. Zijn verhalen uit *De stad aan de beweeglijke rivier* (1936) gaan over mensen die zich, in Buenos Aires, eenzaam door het leven slepen, zonder duidelijke moraal, als privéfilosoofjes op zoek naar zelftypering. Ze worden permanent aangevreten door twijfel en besluiteloosheid. Mallea plaatst graag het door moraal gestuurde leven van de provinciaal tegenover dit egocentrische, moeizame grotestadsbestaan. In zijn belangrijkste romans *Todo verdor perecerá* (Alle groen gaat voorbij, 1941) en *Simbad* (1957) ligt het accent niet op de actie maar op de psychologische karaktertekening. Het eerste boek gaat over een vrouw die na enkele mislukte relaties de hand aan zichzelf slaat; het tweede over een dramaturg die moeite heeft zijn leven te scheiden van dat van één van zijn hoofdpersonen. In *Papeles particulares* (Particuliere papieren, 1974) verzamelde Mallea, in de vorm van een apocrief dagboek, filosofische en/of psychologische notities rond het schrijversvak (zie de bijlagen).

Ernesto Sábato (1911) is afkomstig uit de wetenschap en is misschien nog altijd meer een intellectueel dan een kunstenaar, omdat hij goed kan redeneren maar niet goed een boek kan opbouwen. Zijn belangrijkste werken zijn de novelle *El túnel* (De tunnel, 1948) en de ambitieuze, zeer lijvige roman - wijdlopigheid is een wijdverspreide eigenschap in Argentinië! - *Sobre héroes y tumbas* (1961) waarvan op korte termijn een vertaling in het Nederlands zal verschijnen. In deze roman is een actueel liefdesverhaal verweven met lappen historie en allerlei essayistische uitweidingen. Sábato's levensbeschouwing is verwant aan het existentialisme; centraal staat de levensangst, de nachtmerrie van het bestaan. Hij was één van de eersten op zijn continent die verkondigen dat metafysische problemen geen privilege zijn van de Europeanen.

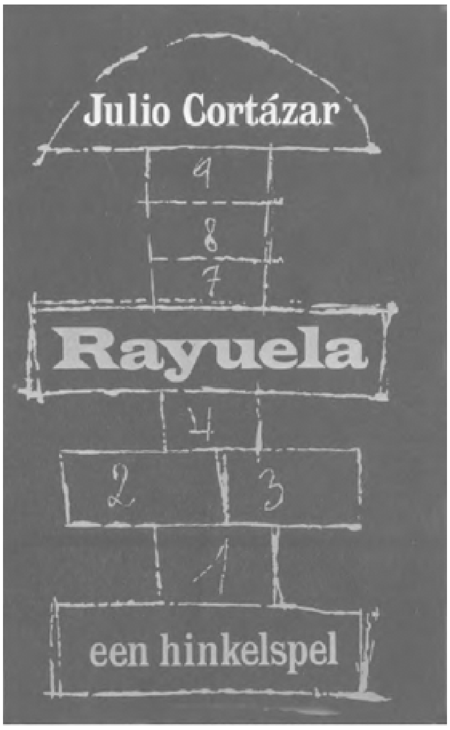
Een schrijver die zich onderscheiden heeft met zijn voorlijke montagetechnieken is David Vin□as (1929). In zijn werk wordt Buenos Aires hard, gedemystificeerd neergezet. De personages zijn nagenoeg psycheloos en ondergeschikt aan het vaak trillerachtige gegeven dat op filmische of journalistieke wijze wordt uitgewerkt. Vin□as' boeken, onder meer het recente *Jauría* (1974), zijn voor een groot deel met verspringend dialoog gevuld.


Julio Cortàzar.

We komen bij één van de groten uit de Latijnsamerikaanse literatuur, een man die tallozen aan zich heeft verplicht met zijn prikkelende werk: Julio Cortázar. Hij werd in 1914 in Brussel geboren, een feit waaraan alleen zijn onspaans brouwende ‘r’ herinnert. Hij groeide op in een voorstad van Buenos Aires, een overgevoelig kind, vaak ziek, dingen ziend die niemand anders zag. Na een onderwijzersbaan en een jarenlang eenzaam lezersschap besluit hij in 1951 naar Parijs te gaan om de confrontatie te wagen met de aanbeden Franse cultuur. In Buenos Aires had hij tot de literaire familie van Borges behoord; later zou hij het fantastische steeds meer verruilen voor

de alledaagse werkelijkheid, vooral die van zijn continent.

Hij schreef tot dusverre zes verhalenbundels waarvan er vier in gewijzigde samenstelling in het Nederlands zijn vertaald: *Het kwijlen van de duivel, Brief aan een meisje in Parijs, Circe, Octaeder.* Erg veel succes had hier *De mierenmoordenaar*, karakterschetsen van de *cronopio* (eigenzinnig), de *fama* (opportunist) en de *esperanza* (maf), overigens gefingeerde 'archetypen'. Hier en elders valt Cortázar de broosheid en absurditeit van het burgerlijk bestaan aan. Hij heeft het niet op sufheid of zelfgenoegzaamheid, en ook zijn manier van schrijven wil tot bewust lezen prikkelen, door de talloze relativeringen en taalgrappen.



Cortázar schreef drie romans die alle in het Nederlands vertaald zijn: *Rayuela* (1963), *62 Bouwdoos* (1968) en *Boek voor Manuel* (1973). Uit deze min of meer auto-biografische romans zijn de veranderingen te destilleren die Cortázar als persoon de laatste tien jaar ondergaan heeft. *Rayuela* gaat over een solitaire veertiger, een Argentijn, die smachtte naar Parijs en daar, eenmaal gearriveerd, al dolende probeert een levensvorm te vinden. Dat lukt niet best, een bijna filosofische scepsis verhindert hem deel te nemen aan enige actie, laat staan de politieke actie van zijn vrienden voor een vrij Algerije. Hij kan zich evenmin positief opstellen tegenover zijn twee, uiteenlopende, vriendinnen, de irrationele La Maga en de verstandige, sophisticated Pola. Er wordt veel gepraat in dit boek, op zolderkamers, onder het genot van drank en jazz. Er wordt ook veel gezworven en afstandelijk gekeken naar het gedoe van het 'klootjesvolk'. Als de hoofpersoon wegens openbare schending van de zedelijkheidswetten - een vrijage met een clocharde - wordt opgepakt, moet hij het land uit. Deel twee van het boek speelt in Buenos Aires, waar de scepsis van de hoofdpersoon de vorm aanneemt van absurdistisch cynisme. Hij speelt pesterige, rituele spelen met de mensen om hem heen en zoekt La Maga, nu een symbool van geluk, terug in de gedaante van Talita, de vrouw van zijn oude gabber en

Doppelgänger Traveler. Er is geen uitweg. Aan het eind staat Horacio Oliveira voor het open raam, klaar voor de sprong.

Rayuela: een hinkelspel bevat nog een derde deel, bestaande uit citaten over de vormtechnische kant van het schrijven, toegeschreven aan de gefingeerde auteur Morelli. Maar er staan ook gedichten, flarden gesprek, grappen in dit derde deel dat, volgens Cortázar - die er een alternatieve leesvolgorde voor aangeeft - het best door de twee andere delen heen gelezen kan worden teneinde het verhaal complexer te maken en lineair lezen 'om het lekkere verhaaltje' te voorkomen. *Rayuela* heeft onmiddellijk na verschijning veel opzien gebaard en was voor velen een soort anti-bijbel, een nihilistisch, superieur en toch niet blasé geschrift. Het boek wordt algemeen beschouwd als de beste - grote - roman uit Latijns-Amerika, samen met *Honderd jaar eenzaamheid*, van de Colombiaan Gabriel García Márquez.

62 Bouwdoos is een wonderlijke roman, zoveel mogelijk ontpsychologiseerd, dus heel anders dan Cortázars andere werk. Belangrijk hier zijn tekens, toevallige maar bepalende configuraties waaraan de hoofdpersonen zich overgeven in een - opnieuw - ritueel spel. *Boek voor Manuel* lijkt in vele opzichten het mindere zusje van *Rayuela.* Een niet meer piepjonge man heeft een verhouding met twee uiteenlopende vrouwen met de zelfde kenmerken als La Maga en Pola: de één staat voor irrationaliteit en betovering, de ander voor fatsoen, goede smaak, snobisme. Vrienden bereiden een actie voor, ditmaal de ontvoering van een Latijnsamerikaanse VIP, en bedrijven microagitatie in het ludieke Parijs van rond '68: *épater Ie bourgeois*. De hoofdpersoon zweert bij zijn twijfel en zijn aleatorische muziek, maar na een symbolische droom gaat hij toch met zijn vrienden meedoen: hij zet, zoals Cortázar het heeft genoemd, 'een stap in de geschiedenis'. Van een individualistisch tobber wordt hij een sociaal voelend mens. Een niet erg geloofwaardig beschreven ontwikkeling, maar een dergelijke krampachtigheid is op zich niet verwonderlijk bij grote 'keuzen'.

In *Boek voor Manuel* heeft Cortázar geprobeerd fictieve elementen en elementen uit de alledaagse werkelijkheid van Latijns-Amerika - zoals martelingen, in de vorm van kranteberichten - met elkaar te verenigen. Het spreekt vanzelf dat deze roman in Latijns-Amerika druk en venijnig is bediscussieerd, met categorische vóór- en tegenstanders. Duidelijk is dat Cortázar is veranderd. Zijn werk is psychologischer geworden, soms - bijvoorbeeld in het hier bijgevoegde hoorspel *Dag, Robinson* - zelfs enigszins moralistisch. Hij heeft zich meer in maatschappelijke en politieke omstandigheden verdiept, minder in metafysische vragen.

De dichters hebben na de bruisende generatie van '21', waartoe Girondo behoorde en ook onder meer Jacobo Fijman, verschillende stromingen gekend. Eerst komen het *sencillistas*, letterlijk 'eenvoudigen', gedisciplineerde maar gevoelsmatige poëten als Baldomero Fernández Moreno die reageren op het vele klatergoud en het metaforisch geweld van de *ultraïstas*. Een belangrijk dichter uit 1910 is Enrique Molina die zich, wat de intensiteit betreft waarmee hij gevoelens van pijn en wanhoop uitdrukt, met de Peruaan César Vallejo kan meten. Zijn *Amantes antípodas* (1961) was een betrekkelijk groot succes Generatiegenoten van Molina zijn Olga Orozco, César Fernández Moreno, de zoon van Baldomero Fernández Moreno en de wat jongere interessante Rodolfo Wilcock (1919). Van de generatie die volgt kenmerken nogal wat dichters zich door een populistisch aandoende neiging om volks te zijn. Er worden populaire dichtvormen onhelsd, gedichten gemaakt op het ritme van de tango. De sentimentaliteit is niet altijd buiten de deur gehouden. Juan Gelmán is een vertegenwoordiger van die richting en zijn gedicht *De werkloze* - is eerder typerend dan goed. Onder de dichters die in de jaren zestig opkwamen, onderscheiden zich Alejandra Pizarnik en Miguel Angel Bustos. Van de jongste generatie is Manuel Ruana (1942), hier met twee gedichten vertegenwoordigd, de moeite van de aandacht meer dan waard. Hij schrijft een soort filosofische poëzie die - soms - Pessoa, zonder diens humor, of Vallejo in gedachten roept. Paz, Mareehal en anderen roemden hem.

Bij een vluchtig overzicht als dit vallen er namen bij bosjes, maar er vallen onvermijdelijk nog méér namen onder tafel. Ik denk aan Manuel Peyrou (1902) die een verdienstelijke plaats inneemt in het in Argentinië zo sterk bezette hoekje van de fantastische prozaïsten. Ik denk aan Manuel Puig (1939) die met *Het verraad van Rita Hayworth* ook in Nederland bekend werd en met *Boquitas pintadas* (Geverfde bekjes), *The Buenos Aires Affair* (een politieroman) en een recente lijvige roman zijn naam verder vestigde. Hij is op z'n best als zedenschilderend schrijver met de nodige ingebouwde *slapstick*. De kleine bourgeoisie moet het weer hevig ontgelden.

Cortázar en Borges staan beiden hoog op de nominatie voor de Nobelprijs voor literatuur. Over Borges merkte een jurylid van de Zweedse Academie onlangs op in een interview dat in de *Haagse Post* verscheen: 'Borges zou de prijs een paar jaar terug gekregen hebben, als hij toen niet zulke krankzinnige politieke uitspraken was gaan doen'. Jammer, want de kwaliteit van zijn literatuur staat buiten kijf. En daarbij is het bijvoorbeeld ook niet van belang of je, zoals Cortázar, zegt graag in Parijs te wonen omdat je van daaruit een beter zicht hebt op Latijns-Amerika, of, als Borges, bij Buenos Aires zweert omdat van daaruit de rest van de wereld zich uitstekend profileert.

Heimwee*

Ernesto Sábato

Ons ongeluk is dat wij er niet in geslaagd zijn een natie te formeren vóór de wereld in haar voegen begon te kraken en in te storten, en dat wij hier niet eens de symbolen van de eeuwigheid bezitten, zoals de duizendjarige stenen in Europa of Mexico of Cuzco...

De waarheid is dat hier iedereen heimwee heeft, en er zullen weinig landen op de aarde zijn waar dat gevoel van heimwee zo vaak terugkomt: bij de eerste Spanjaarden die naar hun verre vaderland, en de Indianen die naar hun verloren vrijheid verlangden; later bij de gaucho's die door de vreemde beschaving ontheemd raakten, verbannen op eigen grond en bodem en in constante herinnering aan de gouden tijd van hun wilde ongebondenheid; bij de oude creoolse patriarchen die voelen dat de mooie tijd van hoofsheid en hoffelijkheid een leugen geworden is; en tenslotte bij de immigranten die hun oude land missen...

Eindnoten:

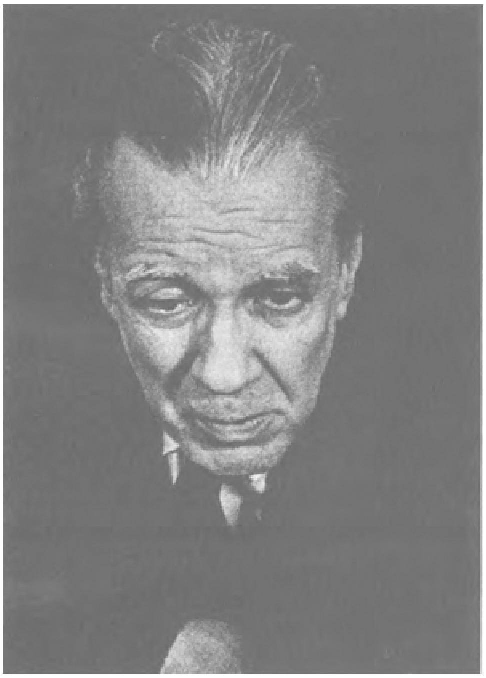
* *wordt gepubliceerd in BZZLLETIN 65, april 1979.*
* *Deel I over Argentinië verscheen in BZZLLETIN 62, januari 1979.*
* Uit: *Over helden en hun graf.*

Drie gedichten
Jorge Luis Borges

Liefdevol voorgevoel

Niet de nabijheid van je gezicht, transparant als een feest,
noch de vertrouwdheid met je lichaam, nog geheimzinnig en stil en van een meisje,
noch de loop van je leven, neergelegd in woorden of stiltes,
zijn wellicht zo'n mysterieuze gunst
als toe te zien op jouw slaap,
besloten in de wake van mijn armen.
Weer wonderlijk maagd door de louterende werking
van de slaap,
rustig en stralend als een geluk dat het geheugen kiest,
zul jij mij die oever van je leven geven die jij zelf niet bezit.
Teruggeworpen op sereniteit,
zal ik dat laatste strand van jouw wezen ontwaren
en voor het eerst, misschien, zal ik je zien
zoals God je moet zien,
nadat het boek van de Tijd is opgerold,
zonder liefde, zonder mij.

Uit: *Luna de enfrente*, 1925
Vertaling: Robert Lemm



Jorge Luis Borges / Foto: Eddy Pothuma de Boer.

De bewaker van de boeken

Daar zijn de tuinen, de tempels en de rechtvaardiging van de tempels,
De rechte muziek en de rechte woorden,
De vier en zestig hexagrammen,
De riten: de enige wijsheid
Die het Firmament de mensen laat,
De heerlijkheid van die keizer
Wiens bezadigdheid werd weerspiegeld door de wereld, zijn beeld,
Waardoor het land zijn opbrengst afdroeg
En de stromen hun oevers duchtten,
De gewonde eenhoorn die weerkeert om het einde aan te geven,
De verborgen, eeuwige wetten,
De harmonie van de wereld;
Die dingen of hun herinnering zijn vervat in de boeken
Waarover ik waak in de toren.

De tartaren kwamen uit het Noorden
Op langharige paardjes;
Ze vernietigden de legers
Die de Zoon van de Hemel had uitgestuurd om hun goddeloosheid te straffen,
Ze wierpen piramiden van vuur op en sneden kelen af,
Ze doodden zowel de verdorvene als de rechtvaardige,
Ze doodden de geketende slaaf die de deur bewaakt,
Ze gebruikten en vergaten de vrouwen
En trokken verder naar het Zuiden,
Onschuldig als roofdieren,
Wreed als messen.
In de onzekere dageraad
Heeft de vader van mijn vader de boeken gered.
Ze bevinden zich hier, in de toren waar ik rust,
Denkend aan de tijd waarin ze toebehoorden aan anderen,
De vreemden en de ouden.
Mijn ogen kennen geen dagen. De boekenplanken
Zijn heel hoog en mijn jaren kunnen er niet bij.
Mijlen stof en slaap omringen de toren.
Waartoe mij zelf misleiden?
De waarheid is dat ik nooit heb kunnen lezen,
Maar ik troost me met de gedachte
Dat het denkbare en het gebeurde al het zelfde zijn
Voor een man die zijn tijd heeft gehad
En die ziet wat de stad is geweest
En wat nu weer woestijn wordt.
Wat let me te dromen dat ik eens
De wijsheid heb doorgrond
En met toegewijde hand de symbolen heb getekend?
Mijn naam is Hsiang. Ik houd de wacht bij de boeken,
Die wellicht de laatste zijn,
Want we weten niets van het Rijk
En van de Zoon van de Hemel.
Daar zijn de hoge boekenplanken,
Dichtbij en toch veraf,
Geheim en zichbaar als de sterren.
Daar zijn de tuinen, de tempels.

Uit: *Elogio de la sombra*, 1969

Vertaling: Robert Lemm

De milonga van de vreemdeling

De geschiedenis is overal gelijk
Het is altijd het zelfde verhaal;
Het wordt verteld in Buenos Aires
En op het platte land van Uruguay.

't Zijn er altijd twee die strijden,
Een van hier en een van verre;
Het is altijd tegen de avond,
Bij het licht van de sterren.

Nooit hebben ze elkaars gezicht gezien
Noch zullen ze elkaar ooit weerzien;
Ze vechten niet om bezit
Noch om een vrouw.

Men heeft de vreemdeling verteld
Dat er een held is in de streek;
Om die te tarten is hij gekomen
En hij zoekt hem onder de mensen.

Vormelijk nodigt hij hem uit,
Zonder stemverheffing en zonder dreiging;
Ze begrijpen elkaar en lopen naar buiten
Om het huis niet in opspraak te brengen.

Reeds kruisen elkaar de dolken,
Reeds is de kluwen verward,
Reeds ligt er een gevloerd
Die sterft zonder een klacht.

Ze zagen elkaar slechts die avond.
Ze zullen elkaar niet meer zien;
Ze werden niet bewogen door hebzucht
Noch door de liefde van een vrouw.

Bekwaamheid noch kracht
Geeft de doorslag;
Altijd sterft hij
Die de dood kwam zoeken.

Voor die beproeving hebben
Die mannen hun hele leven geleefd;
Hun gezichten zijn al vervaagd,
Hun namen zullen vervagen.

Uit: *Historia de la noche*, 1977
Vertaling: Robert Lemm

Noten van de vertaler:

Een *milonga* is een lied waarop gedanst kan worden, verwant aan de tango.

Voor een meer uitgebreider versie van dit gedicht leze men *Hombre de la esquina rosada* (1933). Er is een Engelse vertaling getiteld *Streetcornerman*. Het

verhaal is opgenomen in *Historia universal de la infamia* (Ned. vert. *Wereld Schandkroniek*).

Drie gedichten
Oliverio Girondo

Plein

De bomen filtreren stadsgedruis.
Wegen die blozend rondborstige plantsoenen omhelzen.
Idylles die iedere culinaire slordigheid verklaren. Mannen, zonverdoofd,
wie weet gestorven.
Het leven hier is stads en simpel.
Het enige waardoor het ingewikkeld wordt:
Zo'n vent met een poppesnor, die voedsters het hoofd op hol brengt
en alles uit ze melkt wat ze met hun uiers verdienden.
De wacht met z'n brandspuit als een Manneken-Pis.
Een dame die de aandacht trekt van een agent, als ze merkt
dat de tweeling in haar buik elkaar aan het wurgen is.

Uit: *Twintig gedichten om in de tram te lezen*, 1922

Faustachtige rat-sirene

Het hindert je dat hij knaagt aan je dak,
aan je stilte?

Maar vertel eens
- als je kunt -
wat doe je daar,
je zit daar maar
tussen verzonnen wezens
die in plaats van vlees en bloed
bestaan uit letters,
accenten,
medeklinkers,
klinkers?

Het vleit je,
vermaakt je,
dat ze naar je kijken,
je naderen,
om je draaien
vóór ze bereid zijn
als een hond
te springen
op de stijve pagina's?

Wie weet is je tijdverdrijf onschuldig;
maar iemand met langere tanden,
gemener dan de mijne,
maakt bij het kiezen van het ingewand
wáár hij op een dag aan je zal knagen
- zo hij niet al in je aderen woont -
dat onnozele plan van je je leven weg te moffelen

steriel en absurd.

Daar zijn de ramen,
ze bieden het excuus
om je armen wijd te openen.

Ga er voor staan, kijk
naar het maritieme tumult op de straten.

Hoor je de sirene niet die roept uit de haven?

Uit: *Nocturnes*, 1932

Nachtegaal van het slijk

Corbière

Waarom sla je je ogen neer?

Ik weet wel dat je naakt bent,
maar kijk me maar rustig aan.
De dagen leren dat lelijkheid niet bestaat.

Je kanunnikebuik
en je reumatische handen
nemen niet weg dat je 's avonds in het moeras
naar de sterren kijkt
en zingt en Gregoriaanse missen officieert.

Kom zoveel je wilt naar mijn afdak en mijn lantaarn.

Je vermaakt me met je gulzigheid
en je overleving tussen recente wezens:
‘parvenus’ op aarde.

Maar je moet me vergeven
als ik je geen hand geef.
Jij hebt koud bloed.
Ik ril van koorts.

Uit: *Persuasión de los días*, 1932

Een elitair tijdschrift*
Eduardo Romano Hernández Arrequi

Iedere hogere klasse - schrijft A. von Martin - heeft een 'gevolg' nodig en iedere bezittende klasse heeft om zijn superioriteit tastbaar te maken en zijn prestige te verhogen, een tentoonspreiding van luxe nodig; het prestige moet waar gemaakt worden en het beste middel daartoe is te kunnen rekenen op een passend gevolg... Verlichting en geest zijn de nieuwe vorm van opzienbarende luxe naar buiten toe en de verlichte klasse vormt het hof dat onontbeerlijk is als maatschappelijke representatie.

Een dergelijke missie werd vervuld door het tijdschrift 'Sur', opgericht in 1931, als de landbouw- en veeteeltoligarchie haar politieke macht herstelt. Het hoofddoel van de kring bestond uit het aantrekken van jonge elementen die op deze wijze de buitenliteraire belangen van de groep dienden.

Victoria Ocampo, de stichtster, nam de literaire erfenis over van Ricardo Güiraldes en van dichters die zich hadden geconcentreerd rond de tendens van Florida, voorstander van de pure kunst, van de 'beelden revolutie', zoals Borges zou zeggen.

'Sur', zo schrijft Victoria Ocampo, 'heeft twintig jaar gewerkt aan het scheppen van de toekomstige élite... Het heeft geen ander oogmerk gehad dan de Argentijnse lezer literair materiaal van zekere kwaliteit te bieden, hem zoveel mogelijk te brengen naar het niveau van Henry James die de komende drie generaties, volgens Laughlin, één procent van de lezers in de Verenigde Staten zal bereiken.'

Het gaat er dus om een superontwikkelde kring te vormen die de mentaliteit van het publiek bepaalt en oriënteert in de richting van een elitecultuur waarvan Henry James de beste uitdrukking is. Iets dat buiten de Argentijnse zaak en de eigen culturele tendenzen in Argentinië staat. De élite begint met tweedehands te zijn, een geestelijke vertaling.

Twintig jaar lang heeft 'Sur' deze functie vervuld voor diegenen die graag tot de republiek der letteren wilden toetreden. De verspreiding was internationaal. Toen in 1945 de breuk van de imperialistische keten en de onstuimige opkomst van de massa's op het podium van de nationale geschiedenis een feit werd, daalde de ster van 'Sur', om opnieuw te stijgen in onze dagen, in overeenstemming met het offensief van de veeteeltklasse om in nauwe band met Engeland terug te keren tot de macht. Dit politieke herstel heeft de groep versterkt die zijn adepten heeft zitten in kranten en tijdschriften en in sleutelposities ter contrôle van de nationale cultuur.

Eindnoten:

* Uit: *Imperialismo y cultura*, 1957, over het belangrijke, maar vanwege zijn elitaire karakter door velen met nijd bekeken, tijdschrift *Sur*.

Eduardo Mallea over schrijven

140. *Schiller en Goethe*
Misschien was Goethe's bewondering voor Schiller niet meer dan Goethe's bewondering voor zijn eigen ik weerspiegeld in Schiller, zoals de figuur die de spiegel bewondert omdat hij zich daarin getaxeerd voelt door de schoonheidsattributen - de kwaliteit van de schoonheid - die de spiegel als mogelijk laat zien.

147. *Peskoff*
Mijn vriend Peskoff, die nooit een idee heeft gehad, mopperde altijd, althans als hij een goed boek las, dat de auteur zijn beste ingevingen gestolen had en van zijn ideeën een meesterwerk had gewrocht...
Hij becommentarieerde de grote schrijvers met een soort organische wrok. En hij had ze een proces aangedaan als hij voor het eerste het beste tribunaal had kunnen bewijzen dat hij zich met recht geplunderd voelde.

152. *Waarvoor*
Tallozen leven hun leven zonder het flauwste benul *waarvoor je leest*.

161. *Raadsel en hulp*
'Ik weet niet,' zei Escámilas altijd.
God hielp hem niet te weten.

187. *De spiegel*
Het beste van fictie in de literatuur is dat we erdoor geprest worden met verbeeldingskracht aan non-fictie te denken. Natuurlijk zijn er primaire wezens die benadrukken nooit een roman te hebben gelezen. Daarvoor zijn het primaire wezens. Een beetje - aangeleerde of overgewaaide - verbeeldingskracht zou ze boosaardig naar zichzelf doen kijken en de conclusie opdringen dat ze goede romanfiguren zouden zijn.

194. *Hamlet*
Hamlets les is moeilijk. Ophelia's les is gemakkelijk.
Leve Hamlet, eeuw na eeuw, jaar na jaar, maand na maand, week na week, uur na uur, minuut na minuut vernietigd!

234. *De Christus van Holbein*
Het grote van Dostojevski is niet dat hij zo goed schreef. Het grote van Dostojevski is dat hij langs zijn ruggemerg siddering en verbijstering voelde trekken bij het aanschouwen van de *Dode Christus* van Holbein: dat hij bij de *betekenis* van een grandioos werk veranderde in één en al beving: een trilling waarvan de onevenaarbare kracht getuigde van de *werkelijk absolute* diepte van een machtige ziel.

299. *Valse luxes*
De val van een schrijver moet - en doet dat ongetwijfeld ook - lijken op de ellende van een hoer. Naarmate hij zich voelt wegglijden, voegt hij aan zijn oude, misschien naakte, eenvoudige, ongekunstelde kwaliteiten, de kwaliteiten toe van huurbare luxe:

hij vult zich met sier, maniertjes, valse zuchten. Zij verhindert de man die haar groet door te lopen, tot deze het niet uithoudt en toch gaat. Als de hoer deze kennis voor een etalage ziet staan, zal zij nog in staat zijn naar hem toe te gaan om te zien of zij hem met bepaalde woorden beter kan overtuigen dan met de woorden waarmee het niet lukte. En achteraf voelt zij zich niet triest, maar trots en nijdig, terwijl zij haar uiterste luxes aanwendt in de hoop dat valse brille evenzeer overtuigt als echte.

Een schrijver zegt iets goed - in een thema, in een idee, in een taal -: de rest is nep.

327. *Critici*

Dostojevski stond bekend als reactionair. Tolstoi bezat een behoorlijke dosis hypocrisie. Leopardi was een erg zuur mens. Goethe holde toen hij over de zeventig was nog achter rokken aan. Hugo schreef de ouderdom in zijn Dagboek de volgende confidentie toe: ‘Ma première négresse’. Over Shakespeare zal ik maar zwijgen.

Alles werd ze aangerekend. Hun vijanden gunden zich geen respijt. Het enige dat deze roddelaars niet wisten was dat zij evengoed bouwden aan de grootheid van degenen die zij bekladden.

Ze stierven in de naïeve overtuiging dat zij hen hadden beklad.

Uit: *Particuliere papieren*, 1974

a) Niemand weet beter dan ik hoe ik ervan houd letterlijk op te gaan in een boek en in die zoete diepte het bestaan van de gelukkige genodigde te leiden.

b) 'Het niets bestaat niet!' riep de detective, zijn bier drinkend in de bar.

'Jawel,' antwoordde de jonge vrouw met de boa om haar nek. 'Ik heb geen kinderen en had ze mezelf beloofd in de zeer nabije toekomst. Maar in het gruwelijk verwarmde huis van de dokter kreeg ik te horen dat ik kanker heb.'

'Oh,' zei de detective, 'Maar dat is gewoon pech.'

Uit: *Supplementaire kwintetten*, 1974

Dag Robinson
Hoorspel van Julio Cortázar

Het leit-motiv zou *Solitude* van Duke Ellington kunnen zijn.

(Geluid van een vliegtuig dat daalt)

Robinson

(opgewonden):

Kijk, Kijk, Vrijdag. Daar is het eiland!

Vrijdag:
Ja, baas

(Op het woord 'baas' volgt een kort lachje, als in zichzelf, een vage aanduiding van een ingehouden lach)

.

Robinson:
Zie je de kreek? Kijk, daar, daar! Ik herken hem. Daar landden de kannibalen, daar heb ik jouw leven gered. Kijk dan, Vrijdag!

Vrijdag:
Ja, baas

(lachje)

, het is goed te zien, de kust waar de gemene kannibalen me bijna opaten, en dat alleen omdat mijn stam kort daarvoor hen had willen opeten, maar zo is het leven, zoals de tango zegt.

Robinson:
Mijn eiland, Vrijdag, ik zie mijn eiland weer! Ik herken alles, ondanks de veranderingen, alles! Want veranderd is er wel wat.

Vrijdag:
O ja, veranderd is er zeker wat, baas

(lachje)

. Ik herken het eiland waar je me geleerd hebt een goede slaaf te zijn ook. Daar is de plek waar je hut stond.

Robinson:
Lieve God, er staat een wolkenkrabber van vierentwintig... nee, wacht eens, tweeëndertig verdiepingen! Wat wonderlijk, Vrijdag!

Vrijdag:

Ja, baas.

Robinson:

Zeg, waarom lach je steeds als je tegen me praat? Dat deed je vroeger niet, nog afgezien van het feit dat ik het je niet zou hebben toegestaan, maar sinds kort... Mag ik weten wat er voor grappigs aan is dat ik je baas ben, de man die je redde van een gruwelijk lot en die je leerde te leven als een fatsoenlijk mens?

Vrijdag:

Dat is waar, er is niets grappigs aan, baas

(lachje)

. Ik snap het ook niet goed, het gaat volkomen vanzelf, echt. Ik heb twee psycho-analytici geraadpleegd, één uit de school van Freud en één uit die van Jung om de kansen te verdubbelen, net als we doen bij het gokken op de paarden en voor alle zekerheid liet ik me ook nog onderzoeken door een kei in de contra-psychiatrie. Tussen haakjes, dat was de enige die zonder meer geloofde dat ik de Vrijdag van jouw boek was.

Robinson:

En wat was de diagnose?

Vrijdag:

Die is nog in electronische wording in Dallas, maar als ik afga op wat Jacques Lacan me pas geleden zei, zit het er wel in dat het om een nerveuze tic gaat.

Robinson:

Aha, nou, als dat alles is, gaat het wel over, Vrijdag, dan gaat het wel over. Kijk, we gaan landen. Wat een prachtig vliegveld hebben ze gebouwd! Zie je de wegen, daar en daar? Er zijn overal steden, en dat lijken wel petroleumbronnen... Er is niets meer over van de bossen en weiden waar ik zovaak doorheen liep in mijn eenzaamheid, en later met jou... Kijk eens naar die wolkenkrabbers, die haven vol jachten... Wie zou er nog kunnen spreken van eenzaamheid op het eiland Juan Fernández! Ach, Vrijdag, ik geloof dat het Sophocles was die zei: de mens is een wonderlijk wezen!

Vrijdag:

Ja, baas

(lachje)

.

Robinson

(in zichzelf):

Eerlijk gezegd begin ik de schurft aan dat lachje te krijgen.

Vrijdag:

Wat ik niet begrijp, baas, is waarom je zo graag je eiland weer eens wou bezoeken. Als je je boek echt kritisch leest, is de balans van je verblijf nogal rampzalig. Het bewijs is dat je, toen ze ons bevrijdden, bijna gek van blijdschap was en datje toen,

terwijl de kusten van Juan Fernández verdwenen, geen lange neus trok, was allen omdat je een Britse heer bent.

Robinson:
Ach, Vrijdag, er zijn dingen die indianen als jij niet kunnen begrijpen, hoeveel wij jullie ook hebben geholpen om aan de beste universiteiten af te studeren. Het besef van vooruitgang is je niet gegeven, mijn arme Vrijdag, en ik zou zelfs zeggen dat de aanblik van ons eiland uit de lucht je teleurstelt of verontrust; iets dergelijks lees ik in je ogen.

Vrijdag:
Nee, baas

(ditmaal zonder lachje)

. Ik wist heel goed wat we zouden aantreffen. Waarvoor hebben we anders tv, film, de National Geographic Magazine? Ik weet echt niet waarom ik onrustig en zelfs triest ben; misschien is het eigenlijk om u, als u me niet kwalijk neemt.

Robinson

(lachend):

Om mij? Maar wat je ziet is de gelukkigste mens van de wereld! Kijk eens goed naar me en kijk naar het schouwspel dat zich hier beneden aan je ontvouwt!

Vrijdag:
Hm.

Robinson:
Waarom zou ik klagen als ik op dit moment niet alleen de verwezenlijking meemaak van mijn dromen over vooruitgang en beschaving, maar die van heel het blanke ras, althans, laten we

het veilig houden, het Britse?

Vrijdag:

Ja, baas

(lachje)

, maar je hebt het eiland nog niet van dichtbij gezien. Misschien is je blijdschap voorbarig, ik voel het aan m'n klompen, als je me niet kwalijk neemt.

Robinson:

Aan je klompen! Ach, Robinson, na de opvoeding die we je gegeven hebben...

Vrijdag:

Die natuurlijk vlekkeloos was, baas

(lachje)

. Wat ik niet begrijp is waarom het vliegtuig niet ophoudt met rondjes draaien boven het eiland.

Robinson:

Ik denk dat de piloot me een ontroerende hommage brengt, Vrijdag, door me de gelegenheid te geven in details te zien hoe mijn geliefde eiland is veranderd in een modern paradijs. Aha, nu landen we dan toch! Maak onze handbagage in orde. Als je de koffers afhaalt, tel ze dan goed: vijf van mij én jouw canvastas.

Geluid van een vliegtuig dat landt, uitstappen van de passagiers, geloop door lange gangen, enz.

Luidspreker:

De reizigers met bestemming Buenos Aires, Quito, Santiago en Panama worden verzocht de gang te volgen die is aangegeven met groene pijlen. De reizigers met bestemming Houston en San Francisco worden verzocht de gang te volgen die is aangegeven met blauwe pijlen. De reizigers die in Juan Fernández blijven, worden verzocht de gang te volgen die is aangegeven met gele pijlen en te wachten in de achterste zaal. Dank u.

Robinson:

Zie je, Vrijdag? Wat een organisatie! Vroeger was er allerlei verwarring op de vliegvelden en ik herinner me nog heel goed dat...

Luidspreker:

Attentie reizigers met bestemming Buenos Aires. Aan het eind van de met groene pijlen aangegeven gang gelieve u zich te splitsen in twee groepen, dames links en heren rechts; minderjarigen mogen naar voorkeur bij de vader of moeder blijven. De dames gaan naar zaal D en de heren naar zaal C. Attentie, alstublieft, reizigers met bestemming Quito. Als u bent gekomen aan het einde...

Robinson:

Het is werkelijk buitengewoon. Hoor je dat, Vrijdag, hoe iedere kans op vergissing is uitgesloten?

Vrijdag:
Als u het zegt zal het wel zo zijn, baas

(lachje)

.

Robinson:
Wat die nerveuze tic van jou betreft... Nou ja, hier is de zaal waar ze 't over hadden; ik neem aan dat de autoriteiten me opwachten om me welkom te heten.

Luidspreker:
De reizigers die op Juan Fernández blijven kunnen de politie- en douaneformaliteiten voldoen aan loket één tot en met tien, overeenkomstig de beginletter van hun achternaam. De heer Robinson Crusoe wordt verzocht zich te begeven naar de deur met het bordje ‘Officieel’.

Robinson:
Ah, mooi zo! Nu zul je eens zien, Vrijdag, hoe...

Vrouwelijke functionaris:
Meneer Crusoe? Aangenaam. Deze kant uit, alstublieft.

Robinson:
Mijn metgezel...

Vr. functionaris:
Uw secretaris kan naar loket V gaan. Deze kant uit, alstublieft.

Robinson:
Maar wij...

Vrijdag:
Geeft niks, baas

(lachje)

, we zien elkaar wel weer ergens, ik zorg voor de koffers.

Vr. functionaris:
Meneer Crusoe, ik heb u apart laten roepen omdat de regering van Juan Fernández u ieder probleem tijdens uw verblijf op het eiland wil besparen.

Robinson:
Probleem? Ik dacht dat...

Vr. functionaris:
Wij wisten van uw komst, en wij zullen alles in het werk stellen om uw bezoek aangenaam te laten verlopen. Zoals u weet zijn onze betrekkingen met uw land weliswaar niet verbroken maar wel in een kritiek stadium, vandaar dat mijn regering zich verontschuldigt u niet publiekelijk te ontvangen. Wij zullen proberen u alle

medewerking te verschaffen die u verlangt, voor zover dat in ons vermogen ligt, maar wij zouden graag willen dat u zich zoveel mogelijk afzijdig hield...

Robinson:
Afzijdig?

Vr. functionairs:
... van zinloze contacten met de buitenwereld, ik bedoel het publiek in het algemeen, de mensen op straat en in de café's.

Robinson:
Maar ik...

Vr. functionaris:
U zult van hier rechtstreeks naar uw hotel gebracht worden en de beheerder heeft instructies u zo'n afgelegen mogelijke kamer te geven, met een speciale lift; u weet, de regering houdt altijd bepaalde ruimten gereed om onderscheiden gasten te vrijwaren van nodeloze contacten.

Robinson

(mompelend):

Nodeloze...

Vr. functionaris:
Als u naar de opera wilt, zal de beheerder een kaartje voor u verzorgen; eveneens als u naar het casino of een museum wilt. Wat het binnenland betreft, ik ben bang dat het ditmaal niet mogelijk zal zijn voor u de hoofdstad te verlaten. Het is mijn plicht u er op te wijzen dat de antibritse sentimenten op het moment zeer heftig zijn.

Robinson:
Maar ik dacht dat Juan Fernández...

Vr. functionaris:
Oh, het gaat niet alleen om antagonisme jegens uw land, maar een soort algemeen antagonisme.

Robinson

(gretig inhakend):

Iets dat ook tegen de eigen regering gericht is?

(Lange stilte)

Pardon, mevrouw, ik wilde me niet mengen in... maar echt, deze situatie overvalt me en...

Vr. functionaris:
Juan Fernández is geen kolonie, meneer Crusoe, en wij zijn volmaakt meester van onze gevoelens. U begrijpt dat wij uw bezoek niet konden negeren, aangezien u op ons eiland gewoond heeft en het een wereldwijde faam bezorgd heeft, maar misschien zal het u niet verbazen te horen dat al enige tijd de toegang is ontzegd aan iedere vreemdeling. Als eervolle uitzondering zult u, daar twijfel ik niet aan, bereid zijn ons de taak u te beschermen zoveel mogelijk te vergemakkelijken.

Robinson

(als in zichzelf):

Ja, natuurlijk, maar ik kwam om...

Vr. functionaris

(bijna bars):

Per slot van rekening had u bij uw vorige bezoek ook weinig gelegenheid contacten te onderhouden. Als u dat maar onthoudt, zal alles goed gaan. *(Hartelijker)*. Ik weet dat ik geen goed nieuws breng, meneer Crusoe, en als het aan mij lag deze situatie, al was het maar een beetje, te veranderen, dan zou ik het doen, geloof me.

Robinson:
Als het aan u lag? Oh, maar ik zou heel graag met u praten, u beter leren kennen...
Ik vind het moeilijk deze situatie te aanvaarden... Ik weet het niet, ik heb het gevoel dat u me begrijpt en dat u naast uw plicht...

Vr. functionaris:
Ja, natuurlijk begrijp ik u, en als de gelegenheid zich voordoet zal ik graag opnieuw met u praten. Ik heet Nora. Mijn man is commissaris van politie.

Robinson:
Aha.

Vr. functionaris:
Uiteraard ken ik uw boek, het is een boek dat iedereen hier gelezen heeft. Soms vraag ik me af waarom, want u heeft het over een heel ander Juan Fernández. Of misschien...

Robinson:
Of misschien is het toch niet zo anders?

Vr. functionaris

(met haar officiële stem):

Dat laten we voor een volgende keer, meneer Crusoe.
Deze heer wacht op u om u naar de bagageruimte te brengen waar ook uw... secretaris op u wacht. Goedemiddag en een plezierig verblijf op Juan Fernández.

Robinson

(in zichzelf):

Of misschien is het toch niet zo anders... Of misschien... Maar dat kan niet, ik zag de wolkenkrabber waar mijn hut stond, ik zag de autowegen, de jachten in de baai...

Functionaris

(mannelijke):

Als u zo goed wilt zijn, meneer Crusoe. Hierheen.
Geluid van gangetjes, luidsprekers met instructies.

Robinson:
Vrijdag!

Vrijdag:
Ja, baas

(lachje)

, u ziet dat u zich geen zorgen had hoeven maken. Uw koffers staan al in de auto, en Plátano wacht op ons.

Vrijdag

(lachend):

Zo heet-ie, Banaan, Het is de chauffeur die ze ons gegeven hebben, we hebben al vriendschap gesloten.

Robinson:

(belangstellend):

Ben je met Plátano bevriend geraakt?

Vrijdag:
Nou ja, niemand let erg op mij en Plátano komt van de zelfde stam als ik, dat hadden we meteen in de gaten: we hebben allebei erg lange duimen, dat was vroeger altijd onze manier om elkaar te herkennen. Kom, baas, hierheen.

Straatgeluid, auto's en mensen die geanimeerd praten. Idiote muziek door luidsprekers die even idiote reclame voor bepaalde artikelen maken.

Vrijdag:
Je kunt tegen me zeggen wat je wilt, baas. Plátano begrijpt de taal van Shakespeare niet.
U ziet er triest uit, baas.

Robinson:
Nee, ach nee, maar... Ah, kijk eens naar die boulevard!

Vrijdag:
Die is inderdaad nogal breed.

Robinson:
Wat een enorme gebouwen! En de straten vol mensen, Vrijdag, mensen.

Vrijdag:
Dat lijkt me niet zo bijzonder. Een mens zou denken dat je twintig jaar geleden was weggegaan uit Londen. Dit is een stad als elke andere, Plátano heeft me alles verteld. Als je me niet nodig hebt, komt hij me vanavond halen om aan de rol te gaan. Hij zegt dat de vrouwen een voorkeur hebben voor lange duimen, we zullen zien.

Robinson:
Vrijdag, de opvoeding die ik je gegeven heb, verbiedt een heer... Nou ja, misschien kan Plátano ons allebei meenemen, denk je niet?

Vrijdag

(somber):

Nee, baas, dat gaat niet. Plátano is op zijn manier heel openhartig tegen me geweest. Hij heeft opdrachten en daar moet hij zich aan houden.

Robinson:

Net als Nora... Net als de hotelbeheerder... En daar, kijk, die nauwe straat met z'n open markten, die meisjes met die kleurige jurken, die winkels die zelfs overdag verlicht zijn...

Vrijdag:

Net als in Las Vegas, in Singapur, of in Sao Paulo, baas. Geen enkel verschil met New York, afgezien van de markten en een beetje de meisjes.

Robinson:

(in zichzelf):

En wat moet ik doen, in het hotel?

Plátano

(een opmerking in een onbegrijpelijke taal, gericht tot Vrijdag die lacht en antwoord geeft in de zelfde taal).

Vrijdag:

De ellendeling, hij heeft alles verstaan en ik die dacht dat hij geen engels kende... Jullie

hebben het goed voor mekaar, baas, die taal spreken zelfs de zeehonden aan de Noordpool.

Robinson:
Wat zei hij tegen je?

Vrijdag:
Hij antwoordde op jouw vraag over het hotel. Je zult een speciaal solo-programma aantreffen, compleet met tijdschema en al. Ze komen je gewoon halen en brengen je weer terug. Musea en dat soort dingen.

Robinson:

(verbitterd):

Wat kunnen mij momenteel verdomme hun musea schelen. Wat ik wil...

Vrijdag:
We zijn er, baas, deze kant uitstappen.

(Hij richt een vrolijke opmerking tot Plátano, die hem met een schaterlach en nog een opmerking antwoordt).

De gesmoorde geluiden van een groot hotel. Een fluwelige luidspreker roept een gast op. Achtergrondmuziek.

Robinson:
Blijf nog even, Vrijdag. Weet je wat, we bestellen whisky en drinken samen een glas. Ik neem aan dat jouw kamer net zo goed is als de mijne?

Vrijdag:
Nee, baas. Het is een personeelsvertrek, heel klein en met een raam dat op een luchtgat uitkomt.

Robinson:
Ik zal protesteren, ik zal de beheerder roepen en...

Vrijdag:
Nee, baas, dat is niet nodig. Voor dat beetje dat ik op die kamer zal zijn... Bovendien heeft hij één voordeel, volgens Plátano, en dat is dat ik gebruik kan maken van de dienstlift en als ik 's nachts iemand bij me heb is er geen haan die er naar kraait.

Robinson:
En ik, Vrijdag? Dit programma is overstelpend, het is eindeloos en vervelend, ze laten me geen moment vrij, behalve de uren dat ik slaap. Als ik dan tenminste nog maar... Nou ja, je begrijpt me, niet dat ik nou zo speciaal uit ben op...

Vrijdag:

Ik begrijp het best, baas. Kijk, als je het geen belediging vindt en vooral als zíj het geen belediging vinden, kom ik je een keer op een nacht halen en dan mag je in mijn plaats, of we delen samen.

Robinson:
Vrijdag, hoe durf je!

Vrijdag:
Sorry, baas

(lachje). De telefoon gaat.

Robinson:
Crusoe, ja / Ja, ja, ik herken uw stem. / Over een half uur? Ja, natuurlijk, ik wacht beneden op u. / Oh, een andere functionaris. / Ik begrijp het, Nora, maar... / Ja, dat zal wel. / Een andere keer, dan. / Ja, ik hoop het ook. / Bedankt.

Vrijdag:
Is er wat, je kijkt zo triest, baas.

Robinson:
Zeur niet aan m'n kop met je nieuwsgierigheid. Waarom zou ik triest zijn.

(Pauze)

. Nou goed dan, maar eerder teleurgesteld. Neem me niet kwalijk, ik wou niet grof zijn.

Vrijdag:
Mag ik weten wie Nora is, baas?

Robinson:
Ik ken haar nauwelijks, het is de persoon door wie ik op het vliegveld ontvangen werd.

Ze waarschuwt me dat ze me komen halen. Ik dacht even dat zijzelf... Nou ja, het gaat om een bezoek aan het anthropologisch museum.

Vrijdag:
Waarom vroeg je niet of zij met je meeging, baas?

Robinson:
Omdat ze me duidelijk te verstaan gaf dat niet zij me zou komen halen, maar de conservator van het museum. Misschien morgen... Ja, misschien dat zij morgen komt.

Pauze. Leit-motiv, gesmoord.

Vrijdag:
Nou, als je me op het moment niet nodig hebt...

Robinson:
Heb je een afspraak met Plátano?

Vrijdag

(Met een gulle, gelukkige lach):

Hoe raad je het, baas?

Deur die dichtgaat. Stilte en vervolgens nauwelijks hoorbaar het leit-motiv. Bruuske stappen, klik van de telefoon.

Robinson:
De beheerder, graag

(Korte pauze)

. Crusoe, ja. Ik heb het programma doorgelezen. / Natuurlijk, uitstekend. / Maar ik zou enkele dingen willen zien die niet op het programma staan. / Bijvoorbeeld, de wolkenkrabber die is neergezet op de plek waar mijn hut stond. / Afgesproken, u gaat het onmiddellijk na. / Wordt er op me gewacht? Ik kom dadelijk naar beneden.

Leit-motiv. Er doorheen klinken flarden typische zinsneden van gidsen die vertellen over monumenten, de stem van Robinson die 'dank u' zegt, dan snerpende volksmuziek, de stemmen en lachjes van Vrijdag en van Plátano op een feest, geluid van glazen, meisjes die lachen en zingen. Allengs wordt het leit-motiv melancholiek, protocollaire opmerkingen, geproost, uitleg bij een monument, korte commentaren van Robinson. De sonore sfeer in het hotel.

Vrijdag:
Goedemorgen, baas. Goed uitgerust? Zou je niet zeggen, je ziet er weinig uitgeslapen uit.

Robinson:
Precies, ik heb erg slecht geslapen na het laatste bezoek.

Vrijdag:
Dat was destijds in het hutje anders, ik herinner me dat je toen net zo goed sliep als ik, als een blok dus, en dat je een keer zei dat je bijna nooit droomde.

Robinson:
Dat is zo... Ik droomde bijna nooit, het was zo rustig om mij heen...

Vrijdag:
Toch drukte de eenzaamheid op je. Je zei dat mijn komst je uit je melancholie gehaald had.

Robinson:
Ja, het was hard om alleen op het eiland te leven, Vrijdag. Het bestond niet dat dat mijn bestemming was, en toch begin ik te geloven dat er ergere eenzaamheden zijn dan gewoon alleen zijn. Geef me nog wat koffie, Vrijdag. Weet je, gistermiddag hebben ze me de wolkenkrabber laten zien.

Vrijdag:
Was je samen met Nora, baas?

Robinson:
Nee, met een functionaris die gespecialiseerd is in dat soort bouwwerken. Hij vertelde dat het gebouw een nagenoeg onovertrefbaar model was en ik geloof dat hij gelijk heeft. Maar ik vond het toch precies het zelfde als die in Londen of welke hedendaagse gebouwen waar ook. De mensen gingen er in en uit alsof ze elkaar niet kenden, zonder iets tegen elkaar te zeggen, nauwelijks groetend in een lift of op de gang.

Vrijdag:
Verwachtte je dan wat anders, baas? Je zegt toch zelf: het is hier precies zo als in Londen of Rome. Het eiland is nog even verlaten, als ik het zo mag zeggen.

Robinson:

(na een stilte):

Het eiland is nog even verlaten... Misschien heb je gelijk. Het eiland is nog steeds even verlaten, nog veel verlatener dan toen de zee me op het strand uitkotste...

Vrijdag:
Je kunt het je haast niet voorstellen, baas. Plátano vertelde dat het eiland tweeënhalf miljoen bewoners heeft en dat de regering al aan geboortebeperking doet.

Robinson:

(ironisch):

Natuurlijk, daar draait het altijd op uit, dat is de enige oplossing die ze kunnen bedenken. En intussen zijn er tweeënhalf miljoen mannen en vrouwen die elkaar niet kennen, uit gezinnen die even zovele eilanden zijn. Net als in Londen, natuurlijk.

(Pauze)

. Ik weet het niet, misschien had het hier anders gekund...

Vrijdag:
Hoezo, baas? Waarom hier wel en niet in Londen of Rome?

Robinson:

Ik weet het niet, Vrijdag, het was een vage hoop toen ik besloot terug te gaan, ondanks alle waarschuwingen. Ik zie in hoe stom het was, maar ik dacht dat dit misschien de plaats was waar mijn eenzaamheid van weleer vervangen zou zijn door het tegendeel, door het reusachtige wonder van samen lachen en praten, dicht bij elkaar zijn, dingen samen doen... Ik dacht dat mijn boek ergens goed voor was geweest, om de mensen de verschrikking van de eenzaamheid voor te houden en de schoonheid van samenzijn, contact... Je weet toch dat dat boek bijna evenveel gelezen is als *Don Quichot* of *De drie musketiers?* Ik had enige reden om illusies te hebben, maar je ziet het...

Er wordt op de deur geklopt.

Stem van een hotelbediende:

Mevrouw Leighton wacht beneden op u, meneer Crusoe.

Robinson:

Nora!

(Pauze)

Zeg maar dat ik er aan kom.

(Pauze)

. Geef me mijn grijze pak, Vrijdag.
Blauwe das. Schiet op, man! Kijk of mijn zwarte schoenen goed gepoetst zijn.

Vrijdag:

Ja, baas

(lachje).

Gedempte hotelmuziek, geroezemoes in de lobby. Getinkel van ijsblokjes in de glazen.

Nora:

Volkomen buiten het officiële program om, Robinson. En hooguit een kwartiertje, want mijn schema is even strak als het uwe.

Robinson:

Ik weet niet hoe ik u danken moet, Nora. Dat u vermoedde...

Nora:

Vermoedde?

Robinson:

Ja, dat dit bezoek aan Juan Fernández niet is wat ik ervan verwacht had.

Nora:

U bent alleen maar op bezoek. Ik moet hier wonen.

Robinson:

Waarom neemt u dat? Waarom nemen wij, of iedereen, het?

Nora:
Ik weet het niet, want om te beginnen weet ik niet eens wát we nemen. Juan Fernández is een prachtig eiland, en het volk, u heeft het gezien... of, nou ja, u heeft het bijna gezien... is evenzeer een prachtvolk. Het klimaat...

Robinson:
Praat niet tegen me als de vrouw van de subchef van politie, alstublieft. Ik weet waarom u zo goed bent geweest even met me te komen praten. U bent niet alleen gekomen omdat u mijn teleurstelling en triestheid hebt opgemerkt, maar omdat u zelf ook teleurgesteld en triest bent.

Nora:

(na een pauze):

Dat is zo, maar er is niets aan te doen.

Robinson:
Jawel, ik ben bang dat het te laat is voor mensen als u en ik, maar er zijn anderen die...

Nora:
Anderen?

Robinson:
U moet niet lachen, maar ik dacht aan mijn knecht Vrijdag, aan zijn vriend Plátano, aan de mensen die we nog steeds menen op te voeden en te domineren, onze culturele kinderen, zogezegd.

Nora:

(met haar functionarissenstem):

Oh, die mensen denken en voelen anders. Hun problemen zijn van andere aard, ze kunnen ons niet begrijpen.

Robinson:
Of andersom, misschien. Ik weet het niet, ik kan niet meer helder denken sinds ik hier weer ben. Daarvoor was alles zo zuiver, Nora, zo duidelijk. U las mijn boek, is het niet? Op elke bladzijde stond wel een dankbare opmerking over de plannen van de voorzienigheid, de ordening van de grote Klokkenmaker, de vlekkeloze logica van de wezens en de dingen.

Nora:
Het mooist vond ik persoonlijk het deel waarin u Vrijdag het leven redt en hem langzaamaan van zijn onbeschaafde conditie als kannibaal laat opklimmen tot een menselijk wezen.

Robinson:
Dat vond ik ook een erg mooi deel, Nora. Tot vorige week.

Nora:

(verbaasd):

Waarom bent u van mening veranderd?

Robinson:
Omdat ik hier zie dat de dingen anders gelopen zijn. Als u zegt dat ik Vrijdag heb verheven van kannibaal tot menselijk wezen, ofwel een christen, ofwel een beschaafd persoon, moet ik er aan denken dat wat ik sinds een week in Vrijdag het meest waardeer juist dat restje kannibaal is dat hij nog heeft... Oh nee, schrik niet, ik bedoel *mentale* kannibaal, *innerlijke* wilde.

Nora:
Maar het is gruwelijk om zo te denken.

Robinson:
Nee, het is gruwelijker om te denken aan wat u en ik zijn, u de vrouw van de politiecommissaris, ik de bezoeker van Juan Fernández. Sinds we hier zijn, heeft Vrijdag me op zijn manier laten zien dat veel van hem nog in staat was te ontsnappen aan wat het systeem van Juan Fernández míj oplegt. Ik ben er ook zeker van dat op dit zelfde moment dat wij elkaar - tekort helaas - ontmoeten op een gemeenschappelijk terrein van frustratie en triestheid, Vrijdag en zijn vriend Plátano opgewekt op straat lopen, de meisjes het hof maken en alleen aanvaarden wat ze vermaakt of interseert van onze technologie, de *juke-box*, bier in blik en de shows op de televisie.

Er klinkt geschreeuw en muziek van een volksfeest.

Nora:
Dus op de een of andere manier is het werkelijke einde van uw boek anders.

Robinson:
Ja, Nora, anders.

Nora:
Die dankbare, trouwe Vrijdag; terwijl hij leerde zich te kleden, met mes en vork te eten en engels te praten, lijkt het of hij Robinson van de eenzaamheid had moeten redden. Robinson en mij, natuurlijk, mij en iedereen die in een hotellobby bijeenkomt om een nutteloos terugkerend drankje te drinken en z'n eigen triestheid in de ogen van de ander weerspiegeld ziet.

Robinson:

Ik weet het niet, Nora, we hebben niet het recht zo te overdrijven. Ik ben te beschaafd om te aanvaarden dat mensen als Vrijdag en Plátano iets voor mij kunnen doen, afgezien van dienen. En toch...

Nora:

En toch zitten wij elkaar hier aan te kijken met iets dat we wel nostalgie mogen noemen.

Ik geloof dat we elkaar altijd zo aan zullen kijken, op elk Juan Fernández van deze planeet.

(Bruusk)

Ik ga, mijn man wacht op mijn rapport.

Robinson:

Van dit gesprek, Nora?

Nora:

Oh nee, dit gesprek is al miljoenen keren gevoerd sinds mensenheugenis, dat heeft geen enkel belang voor de politie. Nee, mijn rapport is sensationeel, een analyse over abortus en zelfmoord op Juan Fernández. Tot ziens, Robinson.

Robinson:

(na een pauze):

Zal ik nooit met u door de straten kunnen lopen, Nora?

Nora:

Ik ben bang van niet en dat is jammer. Probeer te wennen aan niet-open auto's, je ziet best wat door de raampjes. Ik ben al aardig gewend, Juan Fernández bestaat voor mij uit een reeks beelden die scherp zijn afgetekend binnen de autoraampjes. Een museum, goed beschouwd, of een projectie van dia's. Dag, Robinson.

Leit-motiv. Getinkel van ijs in een glas. Stadsgedruis in de verte. Volkse dansmuziek, vrolijke kreten van mensen die zich vermaken. Gaat langzaam over in het geluid van een auto en het geroezemoes op een vliegveld.

Luidspreker:

Reizigers met bestemming Londen gelieve de gang te volgen die is aangegeven met rode pijlen en hun papieren te tonen bij de loketten die overeenkomen met de beginletter van hun achternaam. Reizigers met bestemming Washington gelieve...

Vrijdag

(zij helder, opgewekt geluid overstemt dat van de luidspreker):

Je had gelijk, baas

(lachje)

. De organisatie is perfect. Zie maar hoe de rode pijlen ons feilloos naar de loketten brengen, nu ga jij naar C en ik naar V. We zien elkaar zo terug, baas, zet niet zo'n bedroefd gezicht, je hebt me zelf de wonderen van dit vliegveld geleerd.

Robinson:
Ik ben blij dat ik naar Engeland terugga, Vrijdag. Ik ben blij dat ik van dit eiland wegga. Het is mijn eiland niet. Ik geloof dat het mijn eiland nooit is geweest, want ook toen begrijp ik niet... Het is moeilijk uit te leggen, Vrijdag, laten we zeggen dat ik niet begreep wat ik met jou deed, bijvoorbeeld.

Vrijdag:
Met mij, baas

(lachje)

. Maar je hebt wonderen verricht, weet je nog dat je een broek voor me naaide om te voorkomen dat ik naakt bleef rondlopen, dat je me de eerste woorden in het engels leerde, het woord ‘baas’

(lachje)

, de woorden ‘ja’ en ‘nee’, het woord ‘God’, alles wat zo goed in je boek wordt beschreven...

Robinson:
Nou ja, dat moest allemaal gebeuren om je uit je wildheid te halen en ik heb nergens spijt van. Wat ik niet heb kunnen inzien is dat iemand als jij, een jonge Caraibiër tegenover een stokoude Europeaan...

Vrijdag

(lachend):

Je bent niet stokoud, baas.

Robinson:
Ik bedoel niet mijn lichaam maar mijn geschiedenis, Vrijdag, en dat is het punt waarop ik me vergiste met jou toen ik je in de geschiedenis wou laten stappen, de onze uiteraard, die van

het grote Europa en heel in het bijzonder die van het grote Albion, enzovoort.

(Lacht ironisch)

. En het ergste is dat het me tot nu toe goed leek, ik identificeerde je in gedachten met ons levensmodel, tot we weer hier kwamen en die nerveuze tic van je - zo noem je het toch? - erger werd...

Vrijdag:
Misschien gaat het wel over, baas

(lachje).

Robinson:
Iets zegt me van niet, dat het nooit meer over zal gaan. Maar het opmerkelijke is dat de tic erger werd toen we op Juan Fernández kwamen, toen je ineens veranderde, Plátano tegenkwam en...

Vrijdag:
Dat is waar, Robinson. Op dat moment veranderde er een heleboel. En het is nog niets vergeleken bij alles wat nog gaat veranderen.

Robinson:
Wie heeft jou toestemming gegeven om mij bij mijn voornaam te noemen? En wat bedoel je met die verandering?

Het leit-motiv vermengt zich met feestmuziek en de luidsprekers van het vliegveld; dit alles duurt maar even.

Vrijdag:

(met een ernstiger, persoonlijker stem):

Waarom, Robinson, denk je dat dit eiland eigenlijk Juan Fernández heet?

Robinson:
Nou ja, een of andere zeevaarder met die naam, in het jaar...

Vrijdag:
Heb je er nooit aan gedacht dat die naam misschien niet louter het product is van een puur toevallig feit in de zeevaart? Misschien zit er niets toevalligs aan, Robinson.

Robinson:
Ik zie hoe dan ook geen reden om...

Vrijdag:
Ik wel. Ik geloof dat die naam de verklaring inhoudt van wat er nu aan de hand is.

Robinson:
De verklaring?

Vrijdag:

Ja, denk eens even na. Juan Fernández is de gewoonste, algemeenste naam die in het spaans bestaat. Het is net zo iets als John Smith in jouw land, Jean Dupont in Frankrijk, Hans Schmidt in Duitsland. En daarom klinkt het niet als de naam van een individu maar een menigte, de naam van een volk, de naam van *uomo cualungue*, van *jedermann...*

Geluiden van een volksfeest, van een menigte.

Robinson:

Ja, dat is zo, maar...

Vrijdag:

En dat verklaart misschien wat er nu aan de hand is, arme Robinson Crusoe. Je moest hier met mij terugkeren om te ontdekken datje tussen miljoenen mannen en vrouwen even eenzaam bent als je destijds als schipbreukeling op het eiland was. En misschien heb je een idee van de reden van die eenzaamheid.

Robinson:

Ja, ik geloof dat ik die vermoedde tijdens mijn gesprek met Nora in het hotel, het was of ik ineens moest denken aan hoe je was de dag dat ik jou het leven redde, naakt en onwetend en kannibaal, maar tegelijkertijd zo jong, zo puur, zonder de smetten van de geschiedenis, dichterbij, veel en veel dichter bij de lucht en de sterren en de andere mensen dan ik...

Vrijdag:

Vergeet niet dat wíj elkaar opaten, Robinson.

Robinson:

(hard):

Doet er niet toe. Toch stonden jullie dichter bij elkaar. Er zijn een hoop manieren om kannibaal te zijn, nu zie ik het zo duidelijk.

Vrijdag:

(hartelijk):

Kom, Robinson. En dat ontdek je aan het eind van je leven, nog wel op je eigenste eiland. Nu weet je pas dat je de eigenschap om te communiceren, om contact te krijgen met Juan Fernández, met Hans Schmidt, met John Smith verloren bent...

Robinson:

(pathetisch):

Vrijdag, jij was er getuige van dat ik de straat op wou, me onder de mensen begeven, naar...

Vrijdag:

Daar was je niet veel mee opgeschoten bij mensen als Plátano en zijn makkers, ze hadden eens vriendelijk naar je geglimlacht maar verder niks. De regering wou je om staatsredenen isoleren, maar ze hadden zich de moeite kunnen besparen, dat weet je maar al te goed.

Robinson:

(langzaam en bitter):

Waarom ben ik teruggeaan? Waarom moest ik teruggaan naar mijn eiland om er een heel andere eenzaamheid te leren kennen, om me nog eenzamer te voelen en mijn eigen knecht te horen vertellen dat alles mijn eigen schuld is?

Vrijdag:
Je knecht telt niet mee, Robinson. Jij was het zelf die je schuldig voelde. Persoonlijk en plaatsvervangend schuldig.

Luidspreker:
Attentie, alstublieft, reizigers met bestemming Londen worden verzocht onmiddellijk in te stappen. Inentingspapieren bij de hand houden graag.

Robinson:
Weetje, ik zou haast willen blijven, nu. Misschien...

Vrijdag:
Te laat voor jou, vrees ik. Op Juan Fernández is geen plaats voor jou en de jouwen, arme Robinson Crusoe, arme Alexander Selkirk, arme Daniel Defoe, er is geen plaats voor de schipbreukelingen van de geschiedenis, voor de bazen van het stof en de rook, voor de erfgenamen van het niets.

Robinson:
En jij, Vrijdag?

Vrijdag:
Mijn echte naam is geen Vrijdag, al heb je je er nooit om bekommerd die te weten. Ik geef er de voorkeur aan eveneens Juan Fernández te heten, net als miljoenen en nog eens miljoenen andere Juan Fernándezzen die elkaar herkennen zoals Plátano en ik elkaar herkenden en die samen door het leven beginnen te gaan.

Robinson:
Waarheen, Vrijdag?

Vrijdag:
Dat is niet duidelijk, Robinson. Dat is helemaal niet duidelijk, geloof me, maar laten we zeggen naar vast land, laten we zeggen dat ze voor altijd de eilanden van de Robinsons, de verlaten brokken van jouw wereld, achter zich willen laten. Wat ons tweeën betreft

(met een schaterlach)

, wij gaan naar Londen, en dit vliegtuig zal niet op ons wachten als we niet voortmaken.

(Nog steeds lachend)

. Hollen, kom op! Vliegtuigen wachten niet, Robinson, vliegtuigen wachten niet!

Gardel[*]
Julio Cortázar

Tot voor enkele dagen was de enige herinnering aan Argentinië die mijn raam op de rue de Gentilly kon bieden het langstrekken van een mus, identiek aan de onze, even vrolijk, onbekommerd en ledig als die welke een bad nemen in onze fonteinen of in de weer zijn in het stof van onze pleinen.

Vrienden hebben me achtergelaten bij een fonograaf met wat platen van Gardel. Het is duidelijk dat Gardel op zo'n oud apparaat moet horen met alle indenkbare vervorming en verlies; zijn stem komt over zoals het volk dat niet naar hem kon komen luisteren hem leerde kennen, zoals hij klonk in zaaltjes en kelders in 1924, 25. Gardel-Razzano dus: *La cordobesa* (De Corduaanse), *El sapo y la comadreja* (De pad en de wezel), *De mi tierra* (Van mijn land). En ook zijn eenzame, hoge stem vol barsten, met de metalen gitaren krakend achterin de groenrose hoorn: *Mi noche triste* (Mijn droeve nacht), *La copa del olvido* (Het glaasje om te vergeten), *El taita del arrabal* (De snoever uit de voorstad). Om hem te horen lijkt zelfs een voorbereidend ritueel nodig: de fonograaf opwinden, de naald bevestigen. Gardel op een electrische grammofoon is net als de glorieuze Gardel van de film, wanneer zijn roem consessies eist en verraad. Het is daarvóór, op de patio's als de maté verschijnt, zomersavonds, op de kristalontvanger of de eerste radio met een lampje, dat hij het waarachtigst is, de tango's zingt die hem samenvatten en in de herinnering griffen. De jongelui hebben liever de Gardel van *El día que me quieres* (De dag dat jij me bemint), de mooie stem ondersteund door een orkest dat hem prikkelt tot overmoed en lyriek. Wij die opgroeiden met zijn eerste platen in ons hart weten wat er verloren ging tussen *Flor de fango* (Bloem van modder) en *Mi Buenos Aires querido* (Mijn geliefd Buenos Aires), tussen *Mi noche triste* (Mijn droeve nacht) en *Sus ojos se cerraron* (Haar ogen gingen dicht). In het verschil weerspiegelt zich als in zovele veranderingen de grote omslag in onze moraalgeschiedenis. De Gardel van de twintiger jaren is de uitdrukking van de bewoner van Buenos Aires die opgesloten

zit in zijn kleine, bevredigende wereld: verdriet, verraad en armoede zijn nog geen wapens voor de rancuneuze en gefrustreerde stad- en plattelandbewoner waarmee zij aanvallen, zoals zij tien later zullen doen. Hij bewaart een laatste restje zuivere, smachtende liefde in zijn bolero en het hoorspel op de radio. Bij leven schreef Gardel nog niet de geschiedenis die meteen na zijn dood tastbaar werd. Hij boezemt warmte en bewondering in, net als Legui of Justo Suárez; hij geeft en ontvangt vriendschap, zonder één van de troebele, erotische redenen die de faam onderhouden van de tropische zangers die ons bezoeken, of puur genoegen in slechte smaak en gemene ploertigheid die het succes van Alberto Castillo verklaren. Als Gardel een tango zingt, geeft hij de stijl weer van het volk dat van hem hield. Verdriet of woede om de trouweloosheid van een vrouw zijn concreet en slaan op Juana of Pepa; het is iets anders dan het agressieve, alomvattende voorwendsel dat men makkelijk ontdekt in de stem van de hysterische zanger van tegenwoordig die uitstekend is afgestemd op de hysterie van zijn toehoorders. In het verschil tussen de *morele* ondertoon van *Lejana Buenos Aires, qué linda que has de estar!* (Ver Buenos Aires, wat mooi moet je zijn!) zoals Gardel het zong, en het huilerige *Adiós, pampa mía!* (Vaarwel, mijn pampa!) van Castillo, zit precies de omslag waarop ik doel. Niet alleen de hogere kunsten weerspiegelen het maatschappelijke proces.

Ik luister weer eens naar *Mano a mano* (Hand in hand), de tango die ik prefereer boven alle andere tango's van Gardel die op de plaat zijn opgenomen. De tekst, waarin meedogenloos de balans wordt opgemaakt van het leven van een vrouw die een vrouw van het leven is, geeft in een paar strofen ‘de som van de feiten’ en de feilloze voorspelling van het uiteindelijke verval. De zanger buigt zich over dit lot dat hij even deelde en getuigt van woede noch verbittering. Hij haalt haar, krankzinnig van verdriet, op in zijn herinnering en ziet dat zij, in haar arme pariabestaan, slechts een goede vrouw was. Hij zal tot het eind, tegen de schijn in, het innerlijke fatsoen verdedigen van zijn oude vriendin. En hij zal haar het beste toewensen, hameren op de kwalifikatie:

> Moge de pooier die jou onderhoudt duurzame pesos hebben,
> moge je toeven op plekken met keurig dansende heren,
> en mogen de jongens van je zeggen: ‘Het is een fijne meid’.

Misschien dat ik deze tango prefereer omdat hij precies aangeeft wat Carlos Gardel vertegenwoordigt. Zijn liedjes hebben alle registers van het volkssentiment opengetrokken, van onverzoenlijke haat tot de vreugde van het zingen om het zingen, van de triomf bij de paarderennen tot de rubriek met politieberichten, en deze tango, bijna beschouwend van aard en van een sereniteit die we kennelijk voorgoed verloren hebben bezit het juiste midden dat de kunst ervan voor eeuwig kenmerkt. Misschien was dit evenwicht hachelijk en moest de platvloerse zinnelijkheid en de trieste humor die nu uit de luidsprekers en van de popplaten schalt wel naar buiten komen, maar dat neemt niet weg dat Gardel het mooiste moment, voor velen van ons onherroepelijk en onherhaalbaar, heeft gemarkeerd. In die typische stem van de *compadre* uit Buenos Aires, weerspiegelt zich - sonore spiegel - een Argentinië dat niet makkelijk meer boven te halen is.

Ik wil deze bladzijde verlaten met twee anecdotes die ik aardig en to the point vind. De eerste gaat over de houding van kwasterige musicologen en is hopelijk een les. In een restaurant in de rue Montmartre kwam ik, met mijn geliefde Jane Bathori, bij het genot van twee porties mosselen à la marinera, te spreken over Gardel. Ik wist dat het toeval ze een keer had bijeen gebracht tijdens een vliegreis. ‘En wat vond je van Gardel?’ vroeg ik. De stem van Bathori, die stem waardoor eens de quintessences waren gegaan van Debussy, Fauré en Ravel, antwoordde geëmotioneerd: ‘Il était charmant, tout à fait charmant. C'était un plaisir de causer avec lui.’ En toen, oprecht: ‘Et quelle voix!’

De andere anecdote heb ik van Alberto Girri, en lijkt mij een perfecte samenvatting van de bewondering van ons volk voor z'n zanger. In een bioscoop in Zuid, waar ze *Cuesta Abajo* (Helling-af) draaien, wacht een inwoner van Buenos Aires, met de typische halsdoek om, op het moment dat hij naar binnen kan. Een kennis spreekt hem vanaf de straat aan. ‘Hé, naar de bios? Wat draaien ze?’ En de ander, doodkalm: ‘Eén van de stomme...’

Eindnoten:

* *Deze tekst werd voor het eerst gepubliceerd in het tijdschrift ‘Sur’, Buenos Aires, 1953; later werd hij opgenomen in Cortázars persoonlijke album ‘La vuelta al día en ochenta mundos’ (Reis om de dag in tachtig werelden), waarin drie Julios, te weten Jules Laforgue, Jules Verne en Julio Cortázar mede de sfeer bepalen.*

Manuel Ruana/Twee Gedichten

De nacht hebben

Zoveel onschuld gehamsterd tussen de nagels;
zoveel op me jagen in de hoeken;
zoveel praten met me en ik begrijp me niet;
zoveel muren ontcijferen in slapeloosheid;
zoveel wachten op mijn stappen voor wanneer;
zoveel de dag onderbreken met de vingers;

zoveel me wennen aan wanneer het zij;
zoveel me verdoven met geblaas in de ziel;
zoveel komen en gaan van het zelfde dak;
zoveel sterven van slapeloosheid en leegte;
zoveel, zoveel, zoveel...

Zoveel verbergen wat ik niet had in de schriften;
zoveel wanhopig kijken naar het verstrijken van mijn handen;
zoveel me vastklampen aan een schuld voor niets;
zoveel vogel zonder mij te komen ontmoeten;
zoveel de dromen verpletteren op boekenplanken;
zoveel kalm water dat me wacht;
zoveel, zoveel, zoveel...
Zoveel onrust die ongeordend op me valt.

Uit: *Los gestos interiore*
(De innerlijke gebaren, 1969)

De manke stilte

Op een dag werd ik wakker
zonder lippen
zonder handen
zonder ogen
zonder oren
met heel een miese zwijgende zon.
Ik voelde dat ik van steen was van mijn voeten
tot mijn hoofd.
Zo zwaar de rug
de schouders
de hele borst
dat ik mij ineens zag
met een levensgrote
nachtmerrie
en verscheidene eeuwen in ieder been.
Ik voelde zoveel hard geworden bloed
dat het vlees geen vlees meer was
en de vogels en bloemen gingen van mij mank.
Zelfs God gaf een gil
en voelde zich overbodig.

Op een dag ben ik opgestaan,
een dag dat het vlees geen vlees meer was,
een dag dat de bloemen geen bloemen meer waren,
het hele gewicht van de wijnen torste ik
op mijn steen geworden schedel.

Uit: *Los gestos interiores*
(De innerlijke gebaren, 1969)

Niets van het kind dat ik was is mij vreemd
Peter van den Hoven in gesprek met Gertie Evenhuis

'Wie schrijft gaat automatisch terug in zijn jeugd, steeds verder terug. En steeds meer gaten en hiaten krijgen vulling; incidenten, die ik al lang dacht afgeschud te hebben draaien scherp voor de lens. Wat voor een kind was ik? Klein voor mijn leeftijd. Ik las me een ongeluk, en tekende, dat vooral. Ik had de pest aan spelletjes rondom de tafel, omdat ik daar liever onder zat, met tekenpen of leesgerei.'

Dat schrijft Gertie Evenhuis, vooral bekend als jeugdboekenschrijfster - ze schreef zo'n vijfentwintig kinderboeken - in een verhaal dat als titel draagt *Omtrent Moeders*, en is opgenomen in de bundel *Zonnige dagen, of niet soms?;* verhalen voor volwassenen die gebaseerd zijn op eigen jeugd- en reiservaringen. In *Omtrent Moeders*, dat ook is afgedrukt in de tweede aflevering van het feministisch-litaraire blad *Chrysallis*, vertelt ze over de relatie tot haar moeder toen ze als jong kind en opgroeiend meisje woonde in de provincie Groningen. Het is een prachtig kort verhaal waarin ze met scherpe pen in een paar bladzijden vol stilistisch vakmanschap een knappe karakterschets geeft van haar moeder, met wie ze altijd een speciale band heeft gehad. In dit artikel citeert ze een gedicht van A. Morriën:

> Van de taal werd een spaarzaam gebruik gemaakt,
> liefkozingen moesten worden ontvreemd.

De relatie moeder-dochter komt nog ergens anders in het werk van Gertie Evenhuis aan de orde: in het verhaal *Brief aan mijn dochtertje* dat te vinden is in *Ach, ga weg*, haar eerste bundel verhalen voor volwassenen. Dit erg persoonlijke relaas beschrijft de overpeinzingen van haarzelf, nu inmiddels zelf moeder van een zeventienjarige dochter, als deze laatste met de boot naar Engeland vertrekt. Gertie Evenhuis vertelt hierin over de beleving van de groei van het eerste kind binnen in haar, en als het schip [va]n de kade wegtrekt met de wuivende dochter [aa]n boord, denkt ze aan het moment van de geboorte, als ze zichzelf heeft uitgedrukt 'in een taal die niemand spreekt. (...) Dat alles trok messcherp door mijn merg en been, die middag toen de boot losmaakte en zijn kabelstrengen introk.'

In haar Amsterdamse werkkamer, gezeten op een prachtig oud bed met grote koperen knoppen vertelt ze:

> Er zou nog veel meer te zeggen en te schrijven zijn over de verhouding tussen moeder en dochter, en misschien gaat dat in de toekomst ook nog wel gebeuren. Want de relatie tussen mensen, vooral die tussen kinderen en ouders vind ik van wezenlijk belang. Elk kind heeft ouders en de verhouding daarmee is van enorme invloed. Daarmee heb je als schrijfster te maken en in kinderboeken moet je dan ook niet lichtvaardig omspringen met zo'n belangrijk gegeven. Kijk, als *Enid Blyton* op de eerste bladzijde van haar stapels boeken over *De Vijf*, de vader en moeder van de kinderen opruimt, dan vind ik dat een gemiste kans. Dat is gemakkelijk, maar dat is ook om relaties uit de weg te gaan. In al mijn boeken zijn de verhoudingen tussen ouders en kinderen, tussen grootouders en kinderen, tussen kinderen onderling belangrijk en waard om beschreven te worden omdat ze ook in het leven van zo grote invloed zijn. Die relaties zijn ook

niet star of eenduidig, maar grillig en vol problemen omdat ook het gewone leven zo is. Als je dat in je boeken negeert, dan geef je een clichématige voorstelling van de werkelijkheid, van zogenaamd gelukkige gezinnetjes, van zoetelijke, eendimensionale kindertjes. De realiteit is anders en daar mogen kinderen in boeken best over lezen. Want op die manier leren ze zich ook voor te bereiden op een volwassenheid die overeenkomt met hoe het leven echt is.
Daarom schrijf ik ook vaak over relaties die ont-zet, ont-regelt zijn, omdat het grotergroeien niet over een pad van rozen gaat, maar vaak hard en beangstigend is. Je moet je er tegen leren wapenen. Ontsteltenis over de alledaagse realiteit, dat is geloof ik ook

mijn motief om te schrijven, steeds opnieuw. En daarvan probeer ik op een zo kundig mogelijke manier verslag te doen in de hoop dat anderen, kinderen en volwassenen, er wat mee kunnen.

Zeeland

Gertie Evenhuis werd geboren in Groningen in de dertiger jaren en volgde daar de HBS. In eerste instantie leek het erop dat ze kinderboeken zou gaan illustreren omdat ze graag en veel tekende, en ze vertrok naar Amsterdam om er de Kunstnijverheidsschool te volgen. Maar ze werd onderwijzeres en studeerde Nederlands, waarna ze een jaar doorbracht op het studiecentrum *Lee Abbey* in Engeland. Ze trouwde met predikant Wim Evenhuis en verhuisde naar een oude pastorie in Zeeuws-Vlaanderen, waar haar dochter en drie zoons werden geboren. En hoewel ze nu in Amsterdam woont, en les geeft aan de Haagse School voor Taal- en Letterkunde, gaat ze nog vaak terug naar Zeeland, dat voor haar - meer dan het noordelijke Groningen dat ooit geweest is - altijd de plek is gebleven waar ze wortel heeft geschoten.

In Zeeland werden ook haar eerste boeken geschreven en aan de beschrijving van het landschap en de mensen is te merken dat de Zeeuwse werkelijkheid grote indruk op haar heeft gemaakt. Dat bleek al uit haar eersteling: *Avontuur aan de grens* uit 1958, een smokkelverhaal dat zich afspeelt op de grens tussen België en Zeeuws-Vlaanderen en dat ze nu bewerkt voor het LOM-onderwijs. Daarna kwam *Boot zonder water*, twee jaar later, dat kwa tematiek al preludeerde op haar grote jeugdroman *Verdreven vloot* dat in 1962 verscheen en de afsluiting van het Veerse gat tot onderwerp heeft. De zelfactiviteit van de kinderen staat in deze boeken centraal. In *Boot zonder water* besluiten drie jongens een schoolreisje naar Den Haag te gebruiken om met een zelfgemaakt spandoek bij de regering te protesteren tegen de drooglegging van een meer zodat zij er met hun eigen gemaakte boot kunnen varen. In *Verdreven Vloot* is ook het verzet van de kinderen een belangrijk motief. Ze plegen (een weliswaar mislukte) sabotage rondom de historische uitvaart van de vissersvloot uit het Veerse gat, maar juist door hun inzet en betrokkenheid zijn zij de drijvende krachten achter een spannend en tegelijk informatief verhaal. Gertie Evenhuis:

> Over de afsluiting van de dam bij Veere had ik indertijd al een reportage gemaakt voor de NRC en was daardoor sterk onder de indruk gekomen niet alleen van de gigantische werkzaamheden van het Deltaplan, maar ook van de gevolgen die dat voor de bevolking had. Ik ben me er in gaan verdiepen met de bedoeling daarover een boek te schrijven. Ik heb stapels waterstaatsrapporten gelezen en me bezig gehouden met de problematiek van de vissers. De uitvaart van de vissersvloot zoals die in het boek wordt beschreven is historisch, zoals zoveel in het boek historisch is. Alles klopt en ik vind dat dat ook moet. Ik heb er twee jaar aan gewerkt, en hoewel ik het nu anders zou doen - korter en sneller, je leert tenslotte in de loop van de jaren een hoop - vind ik het nog altijd een van mijn beste boeken.

Verdreven Vloot is voor de KRO als hoorspel uitgezonden en het is vertaald in Amerika (waar ze er een schooluitgave van maakten), Zweden en Duitsland. Wat vooral in dit boek opvalt is de knappe karaktertekening van de meeste kinderen en volwassenen: Machiel en zijn vader bijvoorbeeld, hun wederzijdse genegenheid, maar ook de spanning in deze relatie waar het water, de zee (moet je die bevaren of bevechten?) een grote rol bij speelt. Essentieel in het verhaal zijn de vissers van Veere en Arnemuiden voor wie de komst van de caissons van ingrijpende invloed is op hun leven en dat van hun vrouwen en kinderen. Aan de beschrijvingen is te merken dat Gertie Evenhuis veel zelf heeft meegemaakt, en ondanks het feit dat het boek boordevol informatie zit die geschiedkundig juist is, is het boek nergens topzwaar maar blijft de spanning erin door een kundige dosering van avontuur en funktionele gegevens, zonder dat daardoor de 'naden' van het verhaal zichtbaar zijn geworden. En dat is het resultaat van een staaltje vertelkunst van de bovenste plank. Het boek heeft op de nominatie gestaan om een griffel te krijgen. Dat dat niet gebeurd is is nog altijd onbegrijpelijk. In nog twee boeken van Gertie Evenhuis speelt Zeeland een belangrijke rol. *De school van Schellebelle*, uit 1964, zojuist herdrukt, dat ook in het Engels verscheen en daar voor de televisie werd uitgezonden, is weer een echt Zeeuws kinderboek waarin de volwassenen en de kinderen tegenover elkaar staan. Onderlinge vetes tussen de volwassenen hebben een rechtstreekse invloed op de school van het gehucht Schellebelle, waar de juffrouw moet verdwijnen omdat het kinderaantal te laag is. Een stel kinderen kan de school niet bereiken omdat een 'eigen weggetje' niet meer begaan mag worden, en moet dus met een bus naar een ander dorp pendelen. De jongens en meisjes uit Schellebelle nemen dat niet, sluiten zich aaneen, beraden een plan en weten, na de nodige conflicten, hun doel te bereiken. In dit boek staat de stugge, boerse koppigheid van de Zeeuwse volwassenen - vooral de mannen - tegenover de creatieve vastberadenheid en de solidariteit van de kinderen en naast de beschrijving van enkele typische Zeeuwse figuren (Pier Muziekbeen, Wantje) zijn er ook sfeervolle landschapstekeningen die het verhaal soms een licht dokumentair karakter geven.

Ook in *De film van Schellebelle*, dat vorig jaar verscheen, is de macht van de volwassenen - in dit geval een filmploeg die op de boerderij van Frank Camillemans terechtkomt en daar de zaak danig in het honderd laat lopen - het onderliggende tema. Frank vecht er tegen met behulp van onder andere Mady, het meisje op wie hij een beetje verliefd is, maar moet tenslotte ervaren dat grote mensen je kunnen bedonderen. En dat hakt er behoorlijk in. Alhoewel dit boek gebaseerd is op eigen ervaringen van de schrijfster is het qua spanningsopbouw minder geslaagd als *De school van Schellebelle* en blijft de filmploeg wat mij betreft tamelijk vaag, waar het hun konkrete werkzaamheden betreft. Het einde lijkt misschien ook wat gezocht, maar het vakmanschap van Gertie Evenhuis, dat vooral tot uiting komt in de dialogen en de bijna filmische schrijfstijl, zorgt toch voor een onderhoudend boek, met vaart geschreven en waarin genoeg te beleven valt om over na te denken.

Gertie Gvenkuis

Oorlog

De ervaringen die Gertie Evenhuis als opgroeiend meisje heeft opgedaan tijdens de bezettingstijd zorgden voor een drietal boeken over de tweede wereldoorlog die tot het beste behoren van wat er in Nederland over die periode voor kinderen is geschreven. *Wij waren er ook bij* verscheen in 1961 en werd door de Jan Campertstichting bekroond met de eerste Nienke van Hichtumprijs. Gertie Evenhuis:

> Dat boek heb ik geschreven naar aanleiding van een prijsvraag in de krant, waarin gevraagd werd een boek voor kinderen te maken over de tijd van de Duitse bezetting. Ik ben er aan begonnen omdat ik uit die bezettingsjaren een dagboek had. Een echt dagboek, zoals je dat schrijft als je nog op school zit: vol egocentrisch geschrijf, verliefdheden, angst voor proefwerken en dergelijke. Maar over die weinig spectaculaire belevingen lag ook de schaduw van de Duitse onderdrukking. Het dagboek en het

> Journaal dat mijn man in die tijd had geschreven, hebben het uitgangspunt gevormd om te schrijven over een lyceumklas in oorlogstijd.

Wij waren er ook bij, dat inmiddels aan een zevende druk toe is, beschrijft de oorlogsbelevenissen van een groepje jongens en meisjes die hun bijdrage leveren aan het verzet. De Jan Campertstichting schrijft bij de prijsuitreiking over dit boek:

> (...) De aanvankelijk als een soort padvindersavontuur beleefde medewerking aan het verzet neemt geleidelijk grimmiger vormen aan, waarin de hoofdfiguren rijpen tot volwassenheid. Hun onderlinge verbondenheid, hun verhouding tot de leraren en tot hun ouders is met gevoelige hand getekend, maar gaat nergens over de grens naar de sentimentaliteit. Zelfs een hachelijk moment, als de confrontatie van de jonge Nederlanders met een prille Duitse soldaat, krijgt door de ernst en vastheid van toon een waarde, die de strijdbaarheid niet aantast, doch het verhaal boven de eenzijdigheid verheft. De snelle en levendige verhaaltrant versterkt de aantrekkelijkheid van een boek, dat voor de jongeren van thans op uitstekende wijze die bittere jaren oproept, zonder hun geest te krenken door haat of hun denken te verdoven door misplaatste vergetensgezindheid. Aldus is een boek ontstaan, dat in zijn oorlogsherinneringen Jan Campert voor de geest roept en in zijn inlevingskracht de brede lezerskring van een Nienke van Hichtum zal boeien.

Twee jaar later volgde *De vaders en broers van Putten*, een klein boekje dat in eerste instantie geschreven was voor de kinderen van Putten, maar dat later landelijk verspreid werd. Gertie Evenhuis vertelt in dit sobere maar indringende verhaal over de vreselijke gebeurtenissen die op die zondag in 1944 plaatsvonden in Putten. Zeshonderd jongens en mannen werden weggevoerd: ‘er was geen huis waar geen dode was.’ Het boekje ontstond door vraaggesprekken met familieleden van de schrijfster die in Putten woonden en de vele betekenisvolle details maken het tot een authentiek verslag, zonder sentimentele commentaren. Over die gebeurte-

nis in Putten schreef ze ook een reportage voor de NRC die later is opgenomen in de bundel *Zonnige dagen, of niet soms?*.

In 1970, ter gelegenheid van de vijfentwintigjarige herdenking van de bevrijding verscheen *En waarom ik niet?*, opnieuw een boekje over de nazitijd voor kinderen. Het gaat over een twaalfjarige jongen die onder de druk van zijn oudere broer zit, een thema dat in het werk van Gertie Evenhuis wel vaker voorkomt. Om te bewijzen dat hij geen kind meer is, steekt hij zich in de nesten, hij wil niet over zich laten lopen. Het is een verhaal, stampvol details over de oorlog, geraffineerd in elkaar gestoken, vol 'couleur locale' dat een dag in de bezette stad Amsterdam beschrijft. Thijs is een jongen die niet meer werkloos kan toezien en moet bewijzen dat hij er ook bijhoort, dat hij ook iemand is en een daad kan stellen.

Wat opnieuw opvalt in dit boek is dat het behalve een spannend ook een heel realistisch verhaal is, zonder de omgesmukte romantiek van jonge, overmoedige oorlogshelden.

Gertie Evenhuis:

> Ik had over een klas in oorlogstijd geschreven, daarna over een dorp; nu wilde ik over een kind schrijven. Ik heb het verhaal laten vertellen door een kind in de ik-vorm, omdat alleen een kind op zijn nuchtere manier verslag kan doen van zulke vreselijke dingen. Zo kon ik ook - niet helemaal natuurlijk - met mijn volwassen emoties buiten schot blijven, want daar moet je erg voor oppassen. Kijk, er zijn teveel oorlogsboeken die als avonturenromans zijn geschreven en die de werkelijkheid, die vaak helemaal niet zo spectaculair was, zeker niet voor kinderen, geweld aan doen. Als een kind na lezing van zo'n boek uitroept: was ik daar maar bij geweest! dan zit je als schrijver fout. De meeste boeken over die tijd gaan mij teveel over de opgekrikte heldenmoed van de vechtjassen, zitten vol bolle romantiek en hebben een snorkerige watergeuzentoon die funest is voor een goed oorlogsverhaal. En hoewel ik denk dat kinderen eerder spannende oorlogsavonturen willen lezen dan een verhaal dat stoelt op werkelijke ervaringen, vind ik dat je daar als schrijver heel voorzichtig mee moet zijn. Het onlangs bekroonde boek *De kinderen van het achtste woud* van Els Pelgrom vind ik een voorbeeld van hoe het óók kan; een zeer goed, ingehouden en sober relaas over de kleine oorlog van een Arnhems kind, van binnenuit geschreven. Dat is mij liever dan de fantastische spionnen- en verzetsheldenromantiek die meer het gevolg is van het duimzuigen van de schrijver dan van een reële inschatting van hoe de werkelijkheid van kinderen toen was. Ik heb deze drie boeken in opdracht geschreven, en ik geloof niet dat ik er uit mezelf toe zou zijn gekomen ze te schrijven. Daarvoor is de verschrikkelijke werkelijkheid van de bezetting te aangrijpend geweest. Daar kom je waarschijnlijk nooit mee klaar. Ook ik niet.

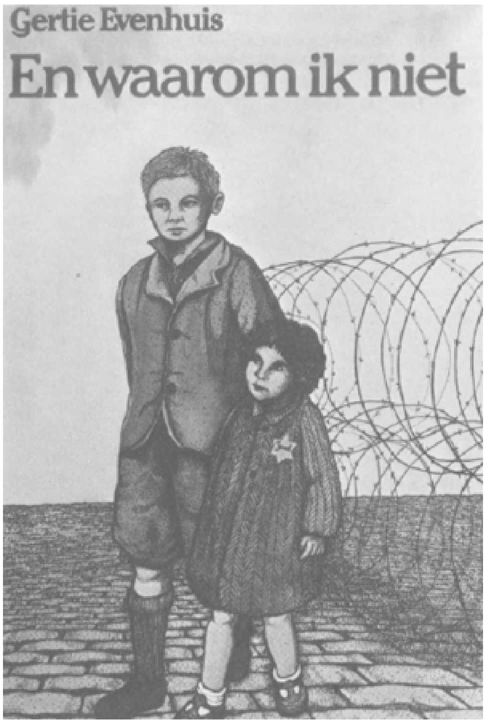
De aktualiteit is voor Gertie Evenhuis een voortdurende bron van inspiratie voor het schrijven. Niet dat ze puur registrerend te werk gaat, maar de dagelijkse gebeurtenissen die vaak anders uitvallen dan mensen ze dromen of verwachten, zijn voor haar aanleiding om een verhaal te bedenken. Een verhaal dat dikwijls gebaseerd is op

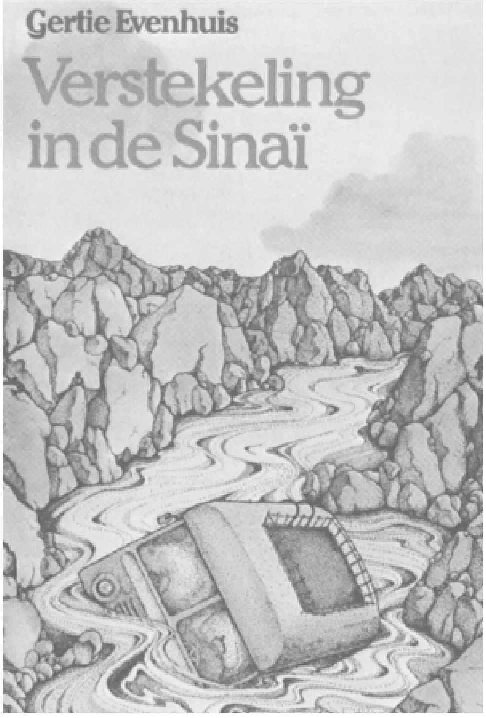
eigen ervaringen. Dat geldt heel sterk voor wat misschien wel haar knapste boek is: *Verstekeling in de Sinaï* dat in 1971 uitkwam. Daarvoor heeft ze een reis gemaakt naar Israël en zich terdege verdiept, door literatuur, gesprekken, bezoeken in de problematiek tussen Joden en Arabieren. Dit boek is een uitstekend voorbeeld van hoe persoonlijke en maatschappelijke conflicten met elkaar kunnen samenhangen en richtinggevend kunnen zijn voor de groei naar volwassenheid van kinderen. De Hollandse jongen David komt met de conflictsituatie in het Midden-Oosten in aanraking wanneer hij naar Jerusalem vertrekt waar zijn vader als archeoloog werkzaam is. De vriendschap met de Arabische jongen Issa en het Joodse meisje Aviva plaatst hem midden in een samenleving die door persoonlijke en maatschappelijke tegenstellingen verscheurd wordt en een grote invloed heeft op zijn beleving van de realiteit. De problemen waar David voor gesteld wordt zijn talloos, maar ze zijn vooral reëel invoelbaar en konkreet. De oorlog is in dit boek geen abstract gegeven, maar door de beschrijving van konkrete mensen en konkrete gebeurtenissen heel dichtbij de lezer gebracht die daardoor niet de kans krijgt te vluchten in vage oorlogsromantiek. Ook problemen ten aanzien van de man-vrouw relatie, het huwelijk, verliefdheid, de school en dergelijke zijn dicht op de huid van de lezer geschreven en daardoor, ook al door de spannende intrige die de aandacht constant vast houdt, mee beleefbaar en uitnodigend tot zelfreflectie.

Gertie Evenhuis:

> Ik ben een maand in Israël geweest en heb in Jerusalem de opzet van het boek gemaakt. Nog nooit heb ik zo snel een plot geconcipieerd als voor dit boek. Sommige mensen maken mij verwijten over het feit dat ik in het boek geen keuze heb gemaakt, voor de Arabieren of voor de Joden. Maar ik kan en ik wil niet kiezen. Ik heb geprobeerd een boek te schrijven waarin je kon merken dat twee partijen gelijk en ongelijk kunnen hebben. Ik kan het nog steeds niet beter uitdrukken dan zo, omdat ik het echt zo vind. Ik wil niet voor de een of de ander zijn. De problematiek is zo verschrikkelijk gecompliceerd, en daar heb ik bij het schrijven erg

mee gezeten. Het moest in de eerste plaats een leesbaar boek zijn en op de achterliggende, vooral historische en maatschappelijke gegroeidheid van het conflict ben ik niet al te diep ingegaan. Het gevaar zou groot zijn geweest dat ik dan door een teveel aan dokumentaire gegevens het boek platgedrukt zou hebben, en dat is wel het laatste wat ik wil. Waar het mij vooral om ging was een konkreet beeld te geven van de werkelijkheid daar. En dan bedoel ik niet de toeristische heilige landerigheid; die vind ik daar, net als overal walgelijk. Ik maak geen reisverhalen, niet in *Verstekeling in de Sinaï* en niet in *Stefan en Stefan* (1973, bekroond met de Zilveren Griffel). Het gaat mij om mensen die dingen beleven die echt zo gebeurd kunnen zijn. Mijn boeken moeten dan ook kloppen; er mogen geen pure verzinsels in staan die de werkelijkheid geweld aan doen. Voor *Stefan en Stefan* - een jongen op zoek naar zijn grootvader in Roemenië - heb ik een maand lang door het land gereisd, gepraat met weefsters en zigeuners, ben ik de bergen ingetrokken en heb met mensen op jaarmarkten gesproken. En hoewel de oorlog in dit boek veel minder op de voorgrond staat dan in *Verstekeling in de Sinaï* is het in dat boek wel degelijk een onderliggend thema. Als op het einde van het boek grootvader afknapt dan is dat niet alleen vanwege de Russische troepenmanoeuvre waar de kinderen Stefan en Rina in terechtkomen, maar ook omdat hij een soort personificatie is van de eeuwenlange onderdrukking en uitbuiting die het land heeft gekend. Op dat moment moet de jonge Stefan een keuze maken. Terwijl het schip met de filmploeg aan boord wegtrekt, blijven Stefan en Stefan bij elkaar, omdat voor de eerste keer een groot mens een kind nodig heeft.





De afkeer van geweld, het blijven zoeken naar oplossingen voor conflicten, naar wederzijds begrip en vertrouwen, en de realiteit van het lukken en mislukken van pogingen daartoe vormt steeds de ondertoon van de meeste van haar boeken. Daarom zijn ze ook levensecht. Daar kun je wat mee.

Dromen van vrede

Een boek dat over het algemeen weinig aandacht krijgt als het gaat om het werk van Gertie Evenhuis is *Dromen van vrede*, bijbelverhalen voor de jeugd, die ze samen schreef met Nico Bouhuijs, predikant te Leiden. Het zijn vertellingen uit het Oude Testament, in 1971 verschenen en in 1978 herdrukt. Wie de verhalen leest wordt getroffen door de stilistische rijkdom van de tekst, de literaire kracht en de

knappe verteltrant. Het is een werk van twee jaar geweest; elke week één verhaal. Gertie Evenhuis vertelt waarom dit boek haar zo ter harte gaat:

> We hebben geprobeerd om de bijbelverhalen voor kinderen te vertellen vanuit de oorspronkelijke grondtekst. Dat wordt bijna nooit gedaan. Het is onze bedoeling geweest vanuit die grondteksten, die stoelen op het Grieks en het Hebreeuws het vreemde, het unieke en formidabele van die teksten te bewaren en door te geven. Nico Bouhuijs heeft vooral de theologische achtergrond bewaakt en ik heb de teksten uiteindelijk geschreven. Je moet je verdiepen in de wortels van het Joodse taalgebruik, anders kom je er niet. Waar de verhalen precies vandaan komen weet men niet, maar ze hebben een grote rol gespeeld in de tijd van de eerste razzia's op Jerusalem en de deportatie naar Babel van de intelligentsia. Men neemt vrij zeker aan dat in die tijd de Joden elkaar de verhalen van de Torah, de eerste vijf boeken, vertelden. Wij hebben, omdat het voor kinderen moest zijn, gekozen voor een raamvertelling aan de hand van drie Joodse jongetjes die vragen stellen. Ze mochten echter geen eigen leven gaan leiden en daarom zijn ze wat op de achtergrond gehouden, maar daarmee hebben we voorkomen dat je toch weer gaat uitleggen en preken onder de verhalen door, iets wat veel te veel gebeurt in bijbelverhalen voor kinderen.
> Bijna alle bijbels, en zeker de kinderbijbels, zij parafrases of vertalingen uit de vierde of vijfde hand, niet uit de grondtekst. De Nederlandse bewerkingen zijn ook vaak ingekapseld door dogmatische vooronderstellingen of persoonlijke instellingen, ingegeven door persoonlijke geloofsovertuiging. Soms zijn ze nog kannonieker dan de bijbel zelf. Je zal ze de kost moeten geven de dames en heren die hun eigen fantasie op de bijbelverhalen hebben losgelaten. Vooral met de taal van de bijbel is ontzettend geknoeid. Rondom de bijbel is een kerkelijke en politieke spraakverwarring ontstaan en er is maar één mogelijkheid om dit te voorkomen: teruggaan naar de grondtekst en van daaruit starten. Dat heb ik samen met Nico Bouhuijs gedaan. Ik ben erg gegrepen door de enorme compactheid van die verhalen; ijzersterk staan die overeind, als een monument. Je moet de verhalen zien als eeuwigheidsmodellen om mee te leven. Dat het modellen zijn wordt maar al te vaak vergeten. De meeste mensen zitten toch op de historiserende toer: zijn ze nou echt gebeurd of niet, is die man echt zo oud geworden of niet? Het zijn geen letterlijke verhalen, het zijn modellen, net als de sprookjes, en dan moet je niet gaan zeuren over de historische juistheid ervan. Dan zit je er naast. Veel mensen geven hun kinderen les uit de bijbel alsof het hun vaderlandse geschiedenis is. Maar de verhalen zijn meer dan een veredelde aanloop tot een stuk vaderlandse historie. Te vaak worden ze geperst in het keurslijf van de burgerlijkmoralistische christelijkheid, te vaak zijn ze gekolonialiseerd en genationaliseerd.
> Het gaat erom dat je precies nagaat wat er staat. Dat is een nuchter uitgangspunt, doodgewoon eigenlijk, maar in de meeste kinderbijbels is de chaos en de wanorde kompleet. Kinderen verdienen beter. De bijbel is

> in eerste instantie een prachtige literaire tekst en dan moet je die ook als zodanig behandelen.

Op dit moment is Gertie Evenhuis, samen met Ben Hemelzoet van de Katholieke Theologische Hogeschool uit Amsterdam, bezig met de verhalen van het Nieuwe Testament. Een veelomvattend werk, opnieuw, dat je alleen maar kunt volbrengen als je, zoals Gertie Evenhuis, gegrepen bent door de kracht van de teksten. De bedoeling is dat deze verhalen op den duur een soort tweede deel gaan vormen:

> Het zal opnieuw veel tijd in beslag gaan nemen, maar ik ben er erg voor gemotiveerd. Het is niet iets om je brood mee te verdienen; dan kun je beter een spannend meidenboek schrijven. Eind februari starten zes van de verhalen, waaronder *Koning gezocht* (ook de bundeling van een aantal kerstverhalen die in 1973 verscheen) voor de NCRV-televisie. Ook daaraan is hard gewerkt. Al geloof je niks, dan nog zijn het grootse literaire teksten, die het tegen alle corruptie van gelovigheid in toch maar tweeduizend jaar hebben uitgehouden.

Gertie Evenhuis kan zich flink kwaad maken als ze geconfronteerd wordt met teksten die teruggaan op de originele bijbelverhalen, maar waar onverantwoordelijk mee is geknoeid. In *Trouw* van 21 december 1978 haalt ze stevig uit en bespreekt twee voorbeelden van kerstverhalen die voor haar regelrecht de schroothoop op mogen: *Maria's kleine ezel* door Gunhild Sehlin en *Kerstfeest in het Rode Dorp* van T. Mateboer. De verhalen rondom het kerstfeest, zo zegt ze,

> zijn bijna altijd moralistisch keuvelend, en zacht ethisch vermanend, vol dik opgelegde vroomheid of slap lief-zijn-voor-elkaar gedoe, vooral in de winter, als het koud is en het haardvuur knapt (of door gebrek aan kolen juist de ellende vermeerderd wordt). Dat zijn de verhalen over de klierige kinderen die elkaar het hele jaar jennen, maar onder de kerstboom vrede sluiten. Over wezen op verlaten stoepen, en verklede kerstmannen, met of zonder gestolen rendier. Geef mij die geseculariseerde kerstman (Sinterklaas)

> maar! Ofwel: ze gaan over wadlopers, die zoek raken, maar op de laatste nipper de oliebollen thuis nog halen. Over weggelopen deugnieten, die in de kerstnacht berouwvol naar hun oude moeder wankelen; over stropers of smokkelaars die in hun eigen valkuilen vallen, en er door hun aardsvijand uit gered worden. En natuurlijk de Stille Nachten wapenstilstand-verhalen. Maar wat heb je aan een Kerstbestand als je elkaar daarna toch weer de hersens inslaat? Kortom: een reeks verzoeningsgeschiedenissen waarbij de motieven eerder bij Pasen dan bij Kerstfeest thuishoren. Alsof kinderen niet in de gaten hadden dat het in het werkelijke leven zo simpel niet is.

In het *Trouw*-artikel analyseert Gertie Evenhuis de beide boeken en toont haarscherp aan waar de sentimentaliteit, het moralisme, het oubollige en de on-taal niet alleen lachwekkend, maar ook gevaarlijk zijn.

> Ik zou er niet zoveel aandacht aan hebben gegeven als deze boekjes niet het proto-type waren van honderden volgens hetzelfde recept. Ze worden in grote getale op zondagsscholen uitgereikt. En gelezen! Het zou interessant zijn te horen wat iemand die nooit van bijbel of kerk heeft gehoord zich hierbij voorstelt. En kinderen zullen, omdat zij ‘ontvankelijk en gevoelig zijn’ hun leven lang wel zó denken en ‘geloven’.

Gertie Evenhuis is als recensente (ze schrijft elke twee weken over kinderboeken in *Trouw*) op haar best als ze zich kwaad maakt en haar analystisch vermogen in de strijd werpt. Wanneer ze teveel boeken in de haar toegemeten kolommen bespreekt blijft het vaak bij een vage aanduiding en een meestal nauwelijks beargumenteerd waardeoordeel. Van mij mag ze over minder boeken laaiend enthousiast of ‘goed link’ worden, want dan is ze overtuigend, haarscherp en stilistisch op haar best.

Grensganger

‘Als ze me m'n gang laten gaan’ zegt Gertie Evenhuis als ik haar vraag naar de leeftijd van kinderen voor wie ze het liefste schrijft,

> dan schrijf ik voor een grensleeftijd, kinderen van zo'n dertien, veertien jaar die op de grens van het kind-zijn en de volwassenheid in de puberteit zichzelf proberen terug te vinden. Juist op die leeftijd sta je met een been in twee werelden en moet je je leren pantseren in dit leven. Misschien komt het ook omdat ik mezelf het beste in die leeftijd kan verplaatsen en ik nooit, na mijn kindertijd, ben bevroren, zoals zoveel mensen na hun zeventiende. Ik denk dat veel kinderen op die grensleeftijd beginnen te beseffen dat ze zelf van het leven iets moeten maken, dat anderen dat niet voor hen doen. De druk, of de macht van anderen, van ouders broers of zussen, maar ook van de maatschappij komt op die leeftijd scherp te staan tegenover de wil om een eigen plaats te veroveren. En dat gaat niet zomaar,

je legt niet zomaar een huid af. Dat is moeilijk en gaat gepaard met veel problemen binnen in jezelf, met anderen, met de samenleving.
Voor hen schrijf ik het makkelijkste, alhoewel het ook erg moeilijk is. Ik heb ook wel voor jongere kinderen geschreven (*De tram is geel het gras is groen*, het kinderboekenweekgeschenk van 1978, en de tiendelige basisschoolserie *Erik en Anke*) en door de ervaring die je opbouwt door elke dag, te schrijven, ben je ook in staat om voor hen verhalen te maken die hen aanspreken. Maar toch; hoe kleiner de woordenschat die je kunt gebruiken, hoe moeilijker het is om een spannend boek te schrijven.

Naast de al genoemde boeken zijn er nog twee waar Gertie Evenhuis erg aan gehecht is. Het eerste is *Draaiorgel vermist*, verschenen in 1969 dat oorspronkelijk als hoorspel in twaalf afleveringen voor de NCRV werd geschreven en nu in Japan wordt bewerkt. Het boek bevat ook een plastic grammofoonplaatje vol draaiorgelmuziek en de stemmen van Kikki en Kareltje, de twee hoofdrolspelers uit dit heerlijk avonturenverhaal.

Het tweede is *Hendrik Papiertje en de jongen van Nix* uit 1975, een satirisch mentaliteitsverhaal over een jongen en een onderwijzer die allebei van school zijn weggelopen. Gertie Evenhuis vind dit zelf een van haar beste boeken en ze praat er graag en veel over. Maandenlang heeft ze voor dit eigentijdse verhaal allerlei jargon en geconditioneerdheden verzameld en opgeslagen in dikke mappen om tenslotte, zoals Guus Kuijer zegt, ‘in de dolmakende taal van deze tijd’ een ont-zet boek te schrijven dat het gevolg is van een uitbarsting van jarenlange scherpe observatie. Het is een boek voor kinderen en het is een boek voor volwassenen. Maar niet voor hen die met zekerheden getooid het leven doorstappen. Voor hen is er in dit gekke, maar kwa taalgebruik zeer knappe boek geen plaats.

Tenslotte schreef ze nog *Er kan van alles gebeuren*, een tienerroman over een zeventienjarig meisje en haar verliefdheid op een oudere, getrouwde man. Een boek dat afwijkt van de vele rozerode schijn die in veel jonge meisjesboeken nogal wat tienerogen verblindt, en zonder happy end maar met een afloop die meer overeenkomt met hoe zoiets in de werkelijkheid meestal gaat. Het is in veel opzichten, en zeker naar het einde toe, een open boek:

er kan nog van alles gebeuren, maar je moet er wel bij zijn, bewust levend en met je ogen open. Het is vooral een eerlijk boek, een van de weinige die er voor die leeftijd zijn geschreven.

Gertie Evenhuis:

> Het belangrijkste is dat je kinderen of tieners voor vol aanziet, en het is helemaal verkeerd om via boeken - maar ook via de televisie of anderszins - hen te proberen in allerlei zaken te corrigeren. Niet alleen wat het thema, maar ook wat het taalgebruik betreft moet je daar voor oppassen. Kinderen gebruiken hun eigen taal, en die moet je ze niet afnemen, ook niet door er uit valse schaamte of zoiets het zwijgen toe te doen. Dan kweek je oneigenlijke spanningen. De zogenaamde vieze woorden waar veel mensen zich nog steeds druk om maken is vooral een probleem van volwassenen, en je trekt die woorden juist in de rode zone als je er moeilijk over begint te doen. Als een kind, tijdens een lezing die ik ergens op school hield, zegt: ‘Er staan wel vieze woorden in’, dan komt zoiets blijkbaar uit de koker van een schoolmeester.
> Maar het gaat niet alleen om de vieze woorden of de sexualiteit, het gaat ook over erotiek. Kinderen mogen televisies en boeken vol geweld hebben, maar alles wat op erotiek lijkt moet eruit. Als je dat doet schrijf je over gehandicapte kinderen. Erotiek, de geweldige onderlinge gehechtheid aan elkaar, de genegenheid, de verliefdheid, dat alles begint al erg vroeg en is een niet weglaatbaar onderdeel van het leven. Dat moet je niet verminken en dat mag en dat kun je als schrijver niet negeren.
> Soms denk ik wel eens: ik wou dat ik tien jaar was en bij mijn moeder thuis, maar zoiets mag je niet hardop zeggen, hè? En toch is het best waar. Zoals ik in *Omtrent Moeders* schreef: al schrijvende ben je op zoek naar jezelf en ga je steeds verder terug, verbaal orde op zaken stellend. Misschien ben ik het best te karakteriseren als een gematigd vrolijk holenmens, die af en toe tevoorschijn komt en het leven met ontsteltenis beziet en beschrijft. Zo is het: niets van het kind dat ik was is mij vreemd. Maar je hebt wel een paar huiden minder. Dat wel.

Boeken van gertie evenhuis

1958	**Avontuur aan de grens**
1960	**Boot zonder water**
1961	**Spel in de kerstnacht**
1961	**Wij waren er ook bij** (bekroond met de Nienke van Hichtum-prijs)
1962	**Verdreven vloot**
1963	**De vaders en de broers van Putten**
1964	**De school van Schellebelle**

1966	**Er kan nog van alles gebeuren**
1968	**Het kind waarvoor geen wiegje was** (kerstverhalen)
1969	**Draaiorgel vermist**
1970	**En waarom ik niet?**
1971	**Dromen van vrede** (verhalen uit het Oude Testament, samen met Nico Bouhuijs)
1971	**Verstekeling in de Sinaï**
1973	**Stefan en Stefan** (bekroond met de Zilveren Griffel)
1973	**Koning gezocht** (kerstverhalen)
1975	**Hendrik Papiertje en de Jongen van Nix**
1976	**Ach, ga weg** (verhalen voor volwassenen)
1978	**Zonnige dagen, of niet soms?** (verhalen voor volwassenen)
1978	**De tram is geel het gras is groen** (kinderboekenweekgeschenk 1978)
1978	**De film van Schellebelle**

Voor het basisonderwijs schreef Gertie Evenhuis tussen 1966 en 1969 de tiendelige serie *Erik en Anke*, waarvan deel 8, 9 en 10 werden gebundeld in de omnibus *Zeg Erik zei Anke*. In samenwerking met Jules de Corte schreef ze deel 5 van de *Trapeze*-serie, ook voor het basisonderwijs.

Gertie Evenhuis schreef ook voor radio en tv. *Draaiorgel vermist* werd in twaalf afleveringen voor de NCRV-radio uitgezonden, en nu loopt een serie hoorspelen voor volwassenen over Mina Kruseman onder de titel *Pantoffels en Pistolen* bij de VARA, waar ook een aantal klankbeelden over Wolff en Deken in voorbereiding zijn, samen met Margot de Waal.

De vaders en de broers van Putten werd door wijlen David Koning voor de NCRV-televisie gebracht, en zelf maakte ze samen met Jos Vandeloo twaalf afleveringen voor een tv. serie naar aanleiding van het boek *Boerin in Frankrijk* van Wil den Hollander. In voorbereiding zijn verhalen uit *Dromen van vrede* voor de NCRV-televisie.

De school van Schellebelle werd vorig jaar december uitgezonden door de BBC-televisie.

Vertalingen

De school van Schellebelle / *Engeland*
Waarom ik niet? / *Engeland, Denemarken, West-Duitsland, Amerika en Rusland*
Verdreven vloot / *Amerika, Zweden, West-Duitsland*
Draaiorgel vermist / *in bewerking in Japan*

Enkele artikelen van Gertie Evenhuis

Waarom schrijf je voor kinderen?
in: Jeugd in School en Wereld, 1975, no. 2.
Waarom zou je eigelijk lezen?
in: Ons Plattelandsleven, 1976, no. 10.
Een schrijver op de school voor taal- en letterkunde,
in BZZLLETIN, 1977, no. 6.
Een kind mag best iets opsteken uit boeken, als-ie het dan maar niet merkt,
in: Literama, 1976, no. 10; afgedrukt in NBLC dokumentatie over Gertie Evenhuis, 2e jaargang 1978, nr. 20.
Omtrent kinderboeken 'en zijn ze wel maatschappijgericht',
Wending feb. 1978.

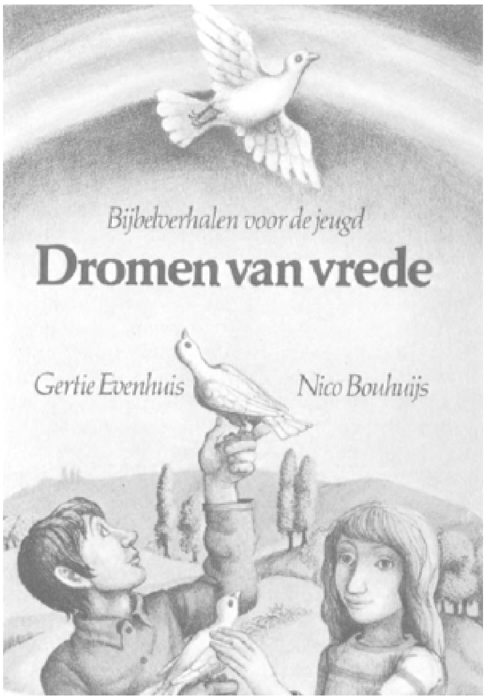
Enkele artikelen over Gertie Evenhuis

Bespreking van Dromen van vrede, Nieuwe Leidsche Courant, 20-11-1971, door Dr. L.J. Klink.
Gertie Evenhuis: niet kapot van zilveren griffel, Hervormd Nederland, 19-10-1974.
Gertie Evenhuis: Ik ben tegen tevredenheid over eigen knollentuin, De Volkskrant, 19-10-1974, door J.P. Bresser.

Guus Kuyer in gesprek met Gertie Evenhuis, in Spectrum Lees-, Kijk- en Speelboek. Utrecht, 1977.
Als het moet, zullen we vechten, tien keer of vaker, (over Gertie Evenhuis' *Verstekeling in de Sinaï*, door Harry Overmeyer, in: ZOZO II, Werkgroep Jeugdliteratuur, Kerkstraat 150, 2000 Antwerpen, 1978.

(NB: Bij het maken van bovenstaand interview dacht ik gebruik te kunnen maken van de service van het NBLC uit Den Haag, die over Gertie Evenhuis een dokumentatiemap en een monografie heeft samengesteld. (Dokumentatiemap nr. 20, 2e jaargang 1978; en monografie serie c, no. 5). Zowel de dokumentatiemap als de monografie (door een zekere K. Stapper) is dermate amateuristisch samengesteld dat de tranen je in de ogen schieten: de eerste is onvolledig en bestaat uit hapsnap bij elkaar gegraaide artikelen en recensies. Een chronologie (bijvoorbeeld bij de verzamelde recensies) ontbreekt pijnlijk en de bibliografische gegevens zijn onvolledig en in sommige gevallen onjuist. De monografie is een droevig voorbeeld van een krakkemikkig verhaaltje met hier en daar een (slechte) recensie en een enkele uitspraak van de schrijfster. Gertie Evenhuis vertelt me ook dat over de dokumentatiemap totaal geen, en over de monografie pas nadat die samengesteld was, een slecht overleg is geweest met het NBLC.

Zoiets is natuurlijk een schandelijke zaak. Juist het NBLC dat een naam als dokumentatiecentrum voor de Nederlandse jeugdliteratuur heeft hoog te houden moet beter voor de dag kunnen komen, en in ieder geval kontakt met de betrokken schrijver of schrijfster opnemen om aan derden zo goed en zo zorgvuldig mogelijk informatie te verschaffen. Want zij worden wel de dupe van een slecht dokumentatiebeleid. Bibliotheken en lezers verdienen beter.)



Omslag: Carl Hollander

Je zou het ook toverkunst kunnen noemen
Een huldiging van Iris Murdoch
James Brockway

1979

De Bookerprijs voor 1978 ging naar Iris Murdoch voor haar negentiende roman, *The Sea, The Sea*. (Zie BZZLLETIN 59 en 60, okt./nov. 1978).

Voor degenen die geneigd zijn, in termen van geld te denken (d.w.z. 99,9% van de westerse bevolking), betekende dit het toekennen van een prijs ter waarde van f 40.000,-- belastingvrij. Toen ik onlangs bij Iris Murdoch onder andere over de prijs en haar reakties op de toekenning ervan bij haar informeerde, liet zij juist dit onderwerp volslagen buiten beschouwing. Er waren kennelijk belangrijker zaken, om te bespreken. Murdoch is vaker kandidaat voor de prijs geweest en had al de James Tait Black Award en een Whitbread Award ontvangen, respectievelijk voor *The Black Prince* (1973) en *The Sacred and Profane Love Machine* (1974).

Wat hierna volgt is een verkorte versie in Nederlandse vertaling van een artikel, dat ik in 1973 voor het Londense maandblad *Books & Bookmen* over haar werk schreef, naar aanleiding van het verschijnen van *The Black Prince*, haar vijftiende roman. Gezien de lengte van het stuk en het verloop van de tijd, heb ik het kritische kommentaar op het boek hier weggelaten.

De zuil waarover ik het in het begin heb, is sindsdien met 13 1/2 cm. gegroeid en meet thans 58 1/2 cm., terwijl het aantal bladzijden tot 6292 is opgelopen. (Dit deel van de inleiding, met zijn maten en gewichten is héél vervelend en werd als zodanig bedoeld.) Natuurlijk, als een grap, een persiflage op de methodes van de literatuur-‘wetenschappers’, die denken, dat literatuur met telramen, meetlatjes en weegschalen te vangen is. Literatuur is er niet om te vangen. Literatuur is er om van te genieten. Mits men daartoe in staat is. Slechts als men daartoe *niet* in staat is, haalt men de telramen, meetlatjes en weegschalen te voorschijn, waarna men een dissertatie over zijn bevindingen schrijft en een akademische titel haalt. Zo gek nu is onze wereld.

1973

Mijn arm doet al pijn voordat ik begin. Ik heb ze zojuist drie trappen naar beneden gedragen, van de kamer boven naar de kamer in de souterrain - ‘De Verzamelde Romans Tot Op Heden’ van Iris Murdoch (eerste Londense edities).

Vijftien romans, reikend van 1954 tot en met 1973, staan nu, een volmaakte stapel, een veelkleurige zuil, als een merkwaardig nieuw kunstobjekt op de tafel vóór mij. Ik bestudeer de zuil, die indrukwekkend is. Die stevig is. Als kleur is hij vrolijk, maar wel op een wat doordachte, beheerste wijze. Met uitzondering van één rug (neen, niet die van *The Red and the Green*) is er een opvallende afwezigheid van de kleur *rood*.

Wat het meest opvalt, is de regelmaat en eenvormigheid van de zuil, regelmatiger zelfs dan de tussenpauzen, waarmee deze romans zijn verschenen. Zozéér regelmatig, dat, ik, als ik de zuil afbreek en in de boeken kijk, zal ontdekken, dat deze romans

tijdens een bepaalde periode zelfs de neiging toonden, allemaal van dezelfde lengte te zijn, bijna op de pagina af - 316 tot 320 bladzijden.

Hoewel er een of twee wat kortere romans zijn, breekt alleen maar *The Italian Girl* van 1964 het ritme. Maar deze laatste roman is eigenlijk helemaal geen roman. Het is een ballet, een pantomime, die zich voordoet als een roman.

Onderaan is de zuil, constateer ik, een ietsje slanker geworden. De allereerste roman *Under the Net* (volgens collega Kingsley Amis, die kennelijk net thuis van de paardenrennen was gekomen, een ‘winnaar’ van een roman) is bescheidener dan de anderen, wat zijn afmetingen en uitvoering betreft. Uitgevers zijn nu eenmaal voorzichtige duvels.

Er is tevens een neiging onder de bovenste verdiepingen, om steeds ruimer te worden. De laatste drie romans zijn, d.w.z. de dikste van

allemaal.

Ik loop om mijn zuiltje heen. Van een overhoeks gezichtspunt uit gezien (tegenwoordig moet men ‘optiek’ schrijven, maar ik doe het toch niet) neemt dit nieuwe *object d'art*, dat ik zojuist gemaakt heb, de vorm van een pagoda aan. Maar aan de achterkant, van enige afstand bekeken en daarbij door half gesloten ogen, lijkt het dan op een maquette voor een hypermodern torengebouw. Een luxeflattoren... van die verontrustigende eenvormigheid van onze tijd.

Ik loop vlug er om heen naar de kleurrijke kant en pak mijn maatlatje op. De zuil is 45 cm. hoog, 20 cm. breed en 13 cm. diep en vertegenwoordigt 4731 bladzijden van Iris Murdoch's schrijfkunst. In de tussentijd ben ik van mijn nieuwe kunstvoorwerp gaan houden. Ik zal het daar laten staan. Het zal niet omvallen. Zoals ik al zei: het is een stevige zuil.

Is dit een verantwoorde wijze, om van het werk van een vooraanstaande en in vele landen geëerde schrijfster te benaderen, een auteur immers die meer modieuze tongen in beroeringen en akademische pennen aan het krassen heeft gebracht dan de meeste auteurs die sinds 1954 naar voren zijn gekomen? Nee. Toch is het zeker niet meer onverantwoord, niet minder ter zake dienend dan de manier waarop sommige ‘romaninspecteurs’ en ‘letterkundige keurmeesters’ in het verleden met dit oeuvre te werk zijn gegaan, met conclusies, die kunnen schommelen tussen ‘grote ontwikkeling in de carrière van een groot schrijfster’ tot ‘hoe verlang ik niet naar het eersterangse of het tienderangse; dit boek valt makkelijk in de categorie vierde of vijfderangs’, welke, *nota bene*, twee reakties door onze keurmeesters op één en dezelfde Murdoch-roman zijn.

Hoe vervelend is deze menselijke hebbelijkheid, om alles in te delen naar rang en graad. Het ‘beste’, het ‘eerste’, ‘eersterangs’, ‘absoluut’, ‘zonder weerga’, ‘groots’. Dit streven naar en vereren van *grootsheid*, wat niets anders in de mens is dan een reaktie op een knagend bewustzijn van zijn eigen nietigheid en onbenulligheid. (Thus conscience - in Hamlet's meaning of the word - does make *strebers* of us all). En waar dit het pogen van de kunstenaar betreft, hoe weinig heeft dit betrekking op wat hij tracht te doen. Hoe belemmerend is het voor elke *zuivere* waardering van wat hij met succes volbrengt!

Uit de boeken die mijn zuil samenstellen kwam andere materie te voorschijn, die een andere, bescheidener stapel vormde: de knipsels, die ik in de loop der jaren had verzameld, sommigen al vergeeld. Deze heb ik herlezen. Het zijn niet allemaal superlatieven en knallende champagnekurken. Nee, er is heel wat meer gezond verstand dan ik mij had herinnerd. Deze woorden, b.v. uit een bespreking van de romanschrijver Dan Jacobson in *The New Statesman* van *A Severed Head* (haar vijfde roman, 1961):

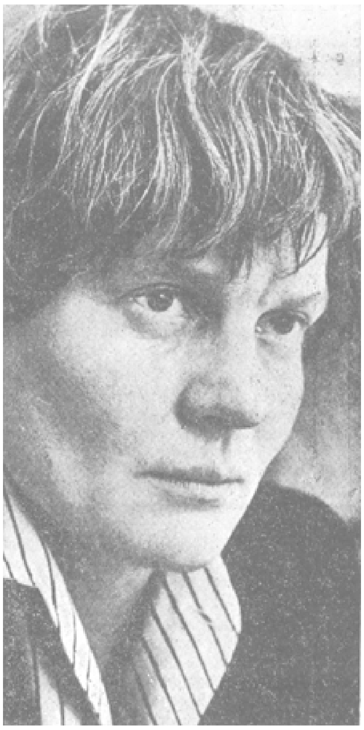
Iris Murdoch ± 1954

> Wat zij bereiken wil als schrijfster is in hoge mate persoonlijk en toch geldt het voor zeer velen onder ons: het spreekt tot bepaalde diepe behoeften, die wij allen hebben, maar die wij niet graag herkennen en erkennen. Dit is niet de enige reden, waarom haar werk moeilijk is te schatten. Men moet zichzelf behoeden tegen buitensporige dankbaarheid tegenover haar, voor wat zij is - voor haar intelligentie, voor het feit, dat zij geestig, ernstig en origineel is. Dit zijn zeer zeldzame eigenschappen van Engelse romanschrijvers tegenwoordig; en in deze omstandigheden kost het wat moeite, om zich te herinneren, dat intelligentie, geestigheid, verbeeldingskracht en ernst eerder een prikkel behoorden te zijn tot kritiek dan tot verheerlijking.

Maar zelfs voor 1961 was het niet een en al verering geweest. Als reaktie op hetzelfde boek *A Severed Head* en de vier voorafgaande, begon wijlen Robert Pitman een aanval in de *Sunday Express* (een zondagsblad met weing allure) op haar ‘uiterst gedenereerd werk’, vergezeld met weinig komplimenteuze referenties aan haar norse gezicht, haar dikke oogleden en weinig tintelende ogen.

Het was duidelijk, dat welk oordeel Pitman ook gehad moge hebben, dit bij z'n geboorte was gesmoord door zijn uiterst heftige reaktie

op het ‘luid tortelen van intellectuele goedkeuring’, waardoor de nieuwe roman was begroet. ‘Voor haar een aureool’, was het was spijtige zuredruiven onderschriften onder het grote portret met het norse gezicht, de niet tintelende ogen - ogen die zeer zeker kunnen tintelen en die, als men de zure druiven wegwerpt en haar romans *leest*, zichtbaar aan het tintelen zijn in al haar vijftien boeken, hoewel die ogen de laatste tijd niet meer zo tintelen als in het begin.



Iris Murdoch 1961

Zulk een reaktie werd tien jaar later nog herhaald, in *Books & Bookmen*, toen Jonathan Meades er niet in slaagde, kontakt te krijgen met *An Accidental Man* (1971). Hij was duidelijk de koers kwijt geraakt door wat anderen hadden geschreven, die vonden dat Murdoch ‘important’ was, en zijn reaktie laat het kwaad zien, dat kan worden verricht door ‘rangschikken’ en champagnekurken laten knallen. Het verklaart bovendien waarom, van al de reakties die ik onder deze knipsels vond, die van Alan Forrest, ook medewerker aan *Books & Bookmen*, de verstandigste lijkt: ‘In zeker opzicht heb ik medelijden met haar. Er is teveel over haar geschreven.’ (En daar ben ik, met er nog eens tweeduizend woorden aan toe te voegen.)

Iris Murdoch 1964

Men heeft Murdoch beschreven als een zeer teruggetrokken vrouw, die tromgeroffel verafschuwt. Hoewel zij soms interviews toestaat, voelt zij terecht, dat deze misleidend kunnen zijn. En tenslotte: daar staan de romans, al die 4731 pagina's tot dusver. Zij mag, zonder aanstellerij van zichzelf zeggen, dat zij een tak van kunst beoefent, maar dat zij te ernstig bezig is met haar werk om te luisteren naar andermans rangschikken. ‘Men poogt, men doet zijn best, men hoopt.’

En dan is er in haar geval ook nog een gewel-

dig leger van akademische analisten, niet aangemoedigd door de ontwijfelbare maar wezenlijke dubbelzinnigheid in de Murdoch romans waren. Het leven, de mensen, persoonlijke verhoudingen *zijn* nu eenmaal dubbelzinnig - (kijk nog eens naar je vrouw, of naar je vriend). Maar deze akademici werden ook door haar essayistische werk aangemoedigd, en met name door het zeer bekende polemische essay ‘Against Dryness’, die in het maandblad *Encounter* in 1961 verscheen.

Iris Murdoch 1965

Wat voor kans heeft een auteur, om als *kunstenaar* te worden beschouwd, als kunstenaar te worden *gezien*, of eenvoudigweg te worden gezien als iemand die leesbare romans schrijft, als men alsvolgt over haar schrijft? (Ik laat hier alles in 't Engels staan, hoewel deze regels uit een in het Engels gestelde *Nederlandse* dissertatie voorkomen, nl. in die van Prof. Dr. Wim Bronzwaer, wiens onderwerp *The Italian Girl* is). Wij lezen:

> The difference between the perspective of the second I and that of the first I is reflected in the grammar of his utterances. The second I uses the preterite as his ‘zero tense’ of narration, i.e. to refer to his present-time-sphere, and the time-sphere that was referred to by the pluperfect for the narrator -I is for him evoked by the preterite in its ‘epic’ function?

Iris Murdoch '68

Je kunt even zo goed het plafond van de Sixtijnse Kapel door Michelangelo in het Vatikaan opblazen, of van Eyck's *Arnolfini en zijn vrouw* in stukken hakken en deze beide kunstwerken dan 'uitleggen' door de brokstukken omhoog te houden voor analyse. Eigenlijk is wat Bronzwaer zegt betekenisvol, zelfs al doet hij het voor - de - handliggende diepzinnig en gecompliceerd lijken, en al toont hij veel te veel belangstelling voor het louter *mechanische*, hij maakt hierbij de roman niet benaderbaar voor wat het is: een kunstwerk, maar als een machine, welke onderdelen hij probeert te beschrijven en te verklaren. Maar wie wordt hier wijzer van?

Inderdaad, in de jongste Murdoch roman, die ik hier bespreken moet (*The Black Prince*, 1973) en die evenals *The Italian Girl, Under the Net* en *A Severed Head* een nogal claustrofobisch verhaal in de eerste persoon is, wordt gewezen op dit tijd-probleem en op de identiteit van het 'vertellende bewustzijn' ('narrating consciousness') - een identiteit, die verandert naar mate de tijd opschiet of het verleden wordt opgehaald.

Hoe dan ook, teveel uiteenzetting, evenals te veel lof, heeft kwaad gedaan, en uit mijn verzameling van vergeelde kritieken, kies ik daarom als beste een rustige samenvatting van de dichter (en professor!) Stephen Spender, die nu niet bepaald beroemd is door de stijl van zijn proza, maar die hier heel helder en eenvoudig

schrijft: ‘Waar zij (Murdoch) intelligentie en geestigheid combineert met ernst, daar is een reis in haar charmante gezelschap beter dan in dat van vrijwel wie ook.’

Ik kwam zelf nogal laat (in 1959 - na het verschijnen van *The Bell*, haar vierde roman) in aanraking met het werk van Murdoch, doordat ik, en merkbaar ook anderen, er wat afkeer van had gekregen door al dat prijzen en loven en het knallen van al die dwaze champagnekurken. Maar sinds 1959 heb ik die reis onafgebroken vervolgd en deel ik de mening van Stephen Spender.

Desondanks ben ik niet zoals de ‘reader from Reading’ in de afbrekende kritiek van de reeds genoemde Jonathan Meades, de lezer die blaft met onbeheerste vrolijkheid als hij in een roman van Murdoch leest (bij Murdoch is het lachen trouwens meestal een onderdrukt lachje, een ‘chuckle’).

Evenmin ben ik wijlen Robert Pitman's ‘uitgesproken masochist’ - slechts ‘door de prikkel tot het lezen’ van Murdoch gedreven.

De houding van de lezer is intussen belangrijk, en waar Murdoch Bradley Pearson, de zogenaamde auteur, verteller en hoofdpersoon van haar nieuwe roman, *The Black Prince*, in zijn voorwoord laat zeggen: ‘Een kunstwerk is even goed als zijn schepper’, daar is het evenzeer en onvermijdelijk waar, dat een roman slechts zo goed is als zijn lezers. Met andere woorden: indien je niet van een kunstwerk kunt genieten, bedenk dan dat het tekort best bij jezelf kan liggen.

Om het ongewone in het werk van Murdoch te kunnen waarderen zonder al te diep in te gaan op de ‘transcendence of reality’, de ‘opacity of persons’, de ‘sheer alien pointless independent existence of things’, of de rol die door het symbolisme wordt gespeeld, kunnen wij met profijt kijken naar een paar van de surrealistische schilderijen van René Magritte en in 't bijzonder naar die, waarbij alledaagse voorstellingen psychologisch worden hergroepeerd, om dingen te openbaren, waaraan wij vooraf waren voorbijgegaan.

Maar wij kunnen ook een paar scènes nemen uit Murdoch's eerste, maar niet helemaal typische roman *Under the Net*. De scène, bij voorbeeld, waar de held, Jake, een Ier en een vertaler, voor het eerst een bezoek brengt bij het ‘Riverside Miming Theatre’, waar hij, evenals zoveel latere Murdoch figuren, een schok krijgt, een schok, die hem van kop tot teen doet verstijven. Hij wordt namelijk geconfronteerd door spelers die maskers dragen van meer dan menselijke grootte. De Murdochlezer wordt steeds weer geconfronteerd met analoge schokken, evenals de student in surrealistische kunst. De maskers waren grotesk en gestyleerd, maar met een zekere, vreemde schoonheid. (De prototypen misschien van latere Murdoch romans???)

Nog een andere seminale scène is die, waar Jake en zijn vrienden de verlaten flat in de City of Londen (d.w.z. het zakencentrum, waar maar weinig mensen wonen) van de rijke Bellfounder bezoeken en opeens tegenover honderden dak-spreeuwen staan. Hier wordt de lezer zich zowel van het toeval als van het ‘dingzijn’ van dingen, (‘the thingyness of things’ met hun ‘sheer, alien, pointless, independent existence’) sterk bewust. Het is tevens interessant om te merken, hoe Jake er op aan dringt, dat de spreeuwen niet zullen worden verdreven, doch aanvaard: ‘Zij wonen hier’.

En dan nog een scène, meer nog dan welke andere een voorloper van de vele scènes in de latere eerste-persoons romans van Murdoch (waarin een man altijd weer een vreselijke tijd doormaakt, op jacht naar een vrouw), een scène, waarin Jake, als

in een droom, zoekt naar Anna in Parijs - tegelijkertijd grappig en droevig, een fragment waarin hij op een bepaald ogenblik met een marionet wordt vergeleken en zij met een betoverde prinses.

Droom treedt ook op in de beroemde scène in *A Severed Head*, waarin Martin Lynch-Gibbon naar Cambridge gaat op zoek naar Honor Klein, om haar in bed te vinden met haar halfbroer. In het begin van deze scène ziet Martin zichzelf als een mysterieuze, eenzame harlekijn in een toneelstuk en als een moordenaar, en juist voordat hij naar binnen gaat, lezen wij: 'My movements took on the quality of a dream.'

De 'journalistieke roman' behandelt de uitwendige schijn van het leven. De 'kristallijne roman' (I.M.) biedt een verfijnde allegorie ervan. Maar in de romans van Murdoch reikt de verbeelding uit, ver buiten, of liever: beneden, onder, wat wij 'het werkelijke leven' noemen, onder de dingen en mensen, zoals deze alleen maar naar buiten schijnen te bestaan, naar de *echte* realiteit er onder.

Ofschoon verslag wordt gedaan van het leven op de zichtbare top van de ijsberg en dit ook wordt beschreven, is Murdoch's wezenlijke onderwerp datgene, wat er gebeurt op het geheimzinnige acht negende onder het 'wateroppervlak en veel van de scènes in haar romans hebben met dit verborgen leven onder de waterspiegel te maken: *de verborgen werkelijkheid*.

Hierdoor komt het, dat zovele scènes en figuren, door een journalistieke bril gezien, onwerkelijk lijken. Hierdoor komt het ook, dat wij zo vaak aan het theater worden herinnerd, aan de opera en zelfs aan het ballet, aan scènes uit beroemde schilderijen. Het licht is feller, de schaduwen zijn donkerder, net als op het toneel, zoals bij Rembrandt, zoals in onze dromen en zoals binnenin ons *werkelijke* zelf; ons *werkelijk* leven.

Hoeveel beroemde figuren uit de verdicht-

sels van de kunst schijnen ons toe als wezenlijk, *as real*, in de journalistieke betekenis van dat inexacte woord? Kan men zich werkelijk verbeelden te gaan lunchen bij Emma Woodhouse uit de *Emma* van Jane Austen? Zou je een van Picasso's Demoiselles d'Avignon naar een cocktail-party meenemen? Hamlet iets aanbieden in een bar? Of naar bed gaan met Brünnhilde uit *Der Ring der Nibelungen* van Richard Wagner?

Iris Murdoch 1974

Kunst verklaart het leven door het te vervormen. En God, of welke andere voor de hand liggende instantie, behoede ons voor *wezenlijke* mensen. Als men er toch aan vasthoudt, om *werkelijke* mensen te willen ontmoeten, dan grijpe men niet naar de roman of welke andere vorm van kunst, doch neme men een abonnement op de Londense ondergrondse.

Murdoch zelf zal volhouden, dat haar figuren niet alleen maar haar marionetten zijn, niet uitsluitend tot leven uit het abstracte zijn geroepen (‘animations of the abstract’ - een uitdrukking afkomstig van de kriticus Stephen Wall), maar als mensen van vlees en bloed bedoeld zijn. En dan zijn er, natuurlijk, naast de romans in de eerste persoon, haar breedere, meer uitgestrekte romans van de laatste jaren, te beginnen met *The Nice and the Good* (met welke titel ze *mensen* en niet abstracte begrippen bedoeld heeft), romans, waarin zij naar meer realisme, naar meer lucht en licht nastreeft. Toch zegt Bradley Pearson, de veronderstelde schrijver in haar jongste roman, hij, die een man is van middelbare leeftijd en af en toe auteur: ‘Het leven streeft... op een aandoenlijke en nooit aflatende manier naar de gemoedssfeer van de kunst.’ Hij zegt, trouwens, heel wat meer in dezelfde trant.

En nu, op naar *The Black Prince* Net als in de vroegere romans, die in de eerste persoon zijn geschreven, heeft deze een tamelijk beperkte rolverdeling. Het boek heeft niettemin dezelfde volheid als de andere latere romans van Murdoch. En ja, het lijkt over te vloeien, als nog nooit tevoren, van wat Bradley zelf bestempelt als ‘elements of crude drama’. Hierin zijn een moord en een zelfmoord begrepen. Het lijkt ook over te vloeien van een dikwijls als bezetenen heen en weer gedraaf van mensen, die zich verbeelden, verliefd te zijn. Het loopt tevens over van ideeën en aforismen over het leven, de liefde, het huwelijk, en, in 't bijzonder, over kunst en

de verhouding tussen liefde en de scheppingsdrang van de kunstenaar, tussen de kunst en het leven.

Jake was een vertaler. Lynch-Gibbon een wijnhandelaar, Edmund Narraway (die in *The Italian Girl* heen en weer wordt geduwd als iemand die het uiterste doet, om een figuur in een roman te zijn, maar die bij vergissing in een exotisch ballet is beland) was een houtgraveur. Bradley Pearson echter is (eindelijk!) een romanschrijver, dus op Murdoch's eigen terrein. Dit is ook het geval met Arnold Baffin, hoewel hij op een heel ander terrein schrijft. Dus al de mogelijkheden tot discussie en openbaringen, wat boeken schrijven betreft zijn hier aanwezig. Zou dit de reden kunnen zijn, waarom Murdoch, die zeer teruggetrokken vrouw, zich op de achtergrond heeft gehouden en Bradley Pearson tot auteur van haar boek heeft gepromoveerd? Want, na twee voorwoorden, begint *The Black Prince* - A Celebration of Love - als het ware het niet door Murdoch zelf maar door Bradley Pearson geschreven.

Duidelijk is, dat dit het veld voor dubbelzinnigheid wijd heeft opengehouden, een dubbelzinnigheid, die reeds in de titel en de ondertitel aanwezig is. Een *viering* van de liefde? Een *huldigen* ervan? Maar Bradley Pearson, net als Dante Alighieri, die hij veel leest, wordt *gekweld* door verliefd te geraken. En naast de dubbelzinnigheid is er nog een bekend Murdoch-element, het toeval, *contingency*. Want had Bradley Pearson niet geaarzeld met zijn vertrek naar zijn geheime cottage op het platteland, om daar te schrijven aan (wederom ten langen leste) zijn *grote* roman, dan zouden al de complicaties die volgen niet hebben plaats gevonden. (Er is een bijna gefluisterde toespeling in het begin, aangaande het toeval, dat de Eerste Wereldoorlog ontketende).

De dubbelzinnigheid komt echter heel snel weer in het spel, want misschien werd Bradley tot aarzelen door zijn ‘onbewuste’ gedwongen, opdat hij het schrijven van zijn grote boek opnieuw kon uitstellen, een taak, die uiteindelijk door hem in de gevangenis wordt volbracht.

Hij zegt, dat zijn boek ten dele te maken heeft met het onbewuste, maar dan slechts ‘ten dele’. Een ‘unieke menselijke geschiedenis’ zal het worden... een mens is nu eenmaal te ge-

compliceerd voor een algemene, afgestompte ‘symbolische’ uitlegging.

Iris Murdoch 1978

En dan is er naast de dubbelzinnigheid en het toeval, de veel geprezen ironie (het tintelen van de ogen, wat wijlen Robert Pitman ontging). Hier weet men nauwelijks waar deze ironie begint en waar zij weer ophoudt. Murdoch is wel eens en zelfs meerdere malen een ‘tovenares’ genoemd. Maar zij is ook, mijns inziens, een plaaggeest.

Niet slechts is het auteurschap aan Bradley overgedragen, maar, zoals reeds vermeld, heeft Bradley's roman twee voorwoorden, één door zijn gevangenis-maat en ‘impressario’ Loxias, die hij ‘my dear’ en ‘de kroon op mijn onderzoek’ noemt (Bradley Pearson is een eeuwige zoeker) èn een langer door hemzelf.

Er is trouwens meer: een postscriptum door hemzelf geschreven, plus nog een vier postscriptums door vier van de figuren uit zijn verhaal. En deze vier geven telkens weer een andere versie, niet slechts van de feiten, maar ook van Bradley zelf, èn van zijn boek, dat o.a. ‘een ongewone autobiografie’, ‘een onvolwassen fantasie’ en ‘een literaire mislukking’ wordt genoemd. Dan komt er nog een laatste postscriptum, door Loxias geschreven, die ons zegt, dat hij eerst van plan was geweest, ‘een slotrésumé door een detective’ te schrijven, maar hiertegen bezwaren had, want nu is Bradley al gestorven. Loxias antwoordt de anderen door te zeggen: ‘het kunstwerk lacht het laatst’. Hij zegt zoveel andere dingen daarbij, dat de laatste drie en een halve bladzijden van dit boek bijna door gedachten ontploffen.

Hoewel de lezer de waarschuwing heeft gekregen, dat het zoveel te erger is voor hem, die het allemaal dubbelzinnig vindt; hoewel het boek in zeker opzicht een ‘eenvoudig verhaal over liefde moet zijn, er is ons ook in het allereerste begin gezegd, dat 's mensen naspeuringen en zijn worsteling dubbelzinnig zijn en toegewijd aan verborgen wegen. Diegenen, die bij dit donkere licht leven, zullen dit begrijpen.’ *Dit donkere licht*.

Als laatste dubbelzinnigheid (en tinteling in haar ogen) laat zij Loxias schrijven: ‘Ik heb vernomen, dat er zelfs gesuggereerd is, dat Bradley Pearson en ikzelf, dat wij beiden eenvoudigweg verdichtsels zijn, de verzinsels van een tweederangse romanschrijver.’

Zouden echter de laatste woorden van Loxias ooit van iemand anders dan Iris Murdoch kunnen zijn: ‘Kunst zegt de enige waarheid, die uiteindelijk van belang is. Kunst is het licht, waarbij menselijke zaken kunnen genezen. En na de kunst is er, laat mij u allen de verzekering geven: niets.’

Niets is klare wijn, behalve mogelijk de kunst, zoals deze door een Calvinist gezien wordt. Er is altijd mysterie. ‘Kunst is een andere taal leren, om daarmee waarheid te openbaren’, echter: de heldere omtreklijnen van de waarheid ontsnappen ons steeds.

Hoe intelligent, hoe eerlijk is niet dit zoeken van Murdoch. Hoe rijk zijn wij niet, om in het jaar 1973 een schrijfster in ons midden te hebben, die de roman nog steeds als kunst ziet, die deze kunst beoefent en te gelijker tijd in staat is een humaan en boeiend verhaal te vertellen.

Wie is die ‘Black Prince’, de grote Moriaan? Wie was het, die Bradley Pearson werkelijk zocht en liefhad? Hoeveel van Shakespeare zit in deze pagina's? Zou ook maar iets hiervan mogelijk zijn geweest zonder Plato? Deze dingen laat ik aan u, de lezer, over, om ze voor uzelf te beschouwen.

Duitse kroniek
André Matthijsse

Heinrich Böll is nu helemaal verzameld; althans voor zover mogelijk. Nadat eerst, ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag in december 1977, een cassette werd uitgebracht van vijf dikke delen verzamelde verhalen en romans, verscheen eind vorig jaar een tweede cassette met opnieuw vijf delen: het eerste deel *Hörspiele, Theaterstücke, Drehbücher, Gedichte*, drie delen *Essayistische Schriften und Reden* en als voorlopig laatste deel *Interviews 1*. De nummering van de verschenen delen van *Heinrich Böll Werke* is zodanig dat nog komend werk moeiteloos kan worden toe- cq. ingevoegd. Intussen maken die tien delen al een imposante indruk. Helemaal compleet is dit verzameld werk overigens niet. Omdat dat bij iemand als Böll zo moeilijk gaat. Hier levert hij een kattebelletje waarom wordt gevraagd, daar ondertekent hij een tekst die door anderen is opgesteld, vraaggesprekjes worden tussen de bedrijven door vastgelegd. Niet volledig verzameld wil dus zeggen: niet elk geschreven en gesproken woord waar Böll uiteindelijk toch verantwoordelijk voor is. Maar als je gaat kijken wat de afgelopen jaren heeft gespeeld, waarbij Böll op de een of andere manier betrokken is geweest, dan vind je het allemaal in dit verzameld werk terug. De verzorger van deze uitgave, prof. Bernd Balzer, heeft zijn werk heel deugdelijk verricht. Waar het hem in de eerste plaats om te doen was, is rekening te houden met het principe van het *Fortschreibungsprozess* bij Böll. Dat principe komt er eenvoudigweg op neer dat er altijd één Böll is die de pen hanteert, of hij nu een roman schrijft, een boekrecensie voor een tijdschrift of een kwade reactie geeft op een politieke gebeurtenis. De romancier Böll is geen andere Böll dan de politiek actieve burger Böll. Dit principe is het duidelijkst te zien in de drie delen *Essayistische Schriften und Reden*, omdat onder die noemer van alles min of meer chronologisch is bijeen gebracht. Dat dit principe niet volledig kan worden doorgevoerd is vanzelfsprekend; een roman kan een periode van jaren in beslag nemen, tegelijkertijd is de romancier ook anderszins bezig.

Over de positie die Heinrich Böll in de Bondsrepubliek inneemt heb ik al eerder geschreven. Bölls hang naar gerechtigheid en zijn streven naar een zo zuiver mogelijk functioneren van de rechtsstaat die de Bondsrepubliek heet te zijn, steekt schril af bij de al jaren voortwoekerende politieke polarisatie. Zelfs bij de uitgave van een verzameld werk is Böll daarom verdacht op aanvallen. En dat steekspel hindert en irriteert hem zo, dat hij een inleiding bij de tweede cassette daar zonder omwegen mee begint.

> Es könnte der Anschein entstehen, als wären die Arbeiten, die *nicht* in diese Sammlung aufgenommen wurden, zurückgehalten worden, um sie der Zitierbarkeit zu entziehen oder weil sie dem Autor dann doch *zu* peinlich waren; letzteres trifft teilweise zu, wobei die notwendige Beschränkung des Umgangs hilfreich war; peinlich - nicht aus politischen Gründen, sondern aus privaten; (...) Es ging dabei nicht um Erfolg oder Misserfolg des einen oder anderen Beitrags oder gar ums 'Ankommen' oder 'Nicht-Ankommen'. Zitierfreudige Zeitgenossen, wenn sie nur sorgfältig lesen, werden schlimmere, bösartige, Sätze finden als jene so landläufig wie gerichtsnotorisch gewordenen drei oder vier Sätze bzw.

> Halbsätze, die jedermann getrost in seine Sprechblase hängen kann. Ich möchte den Zitierfreudigen wenigstens einen Hinweis geben: meine Rezension der Adenauer-Memoiren; es hat mich immer gewundert (fast schon ein wenig gekränkt), dass aus ihr nicht ausgiebig zitiert wurde, wo sie doch nur ein knappes Jahr vor jener zitatträchtigen Wuppertaler Rede publiziert wurde, die weitaus harmloser war. Vielleicht könnte diese Rezension, aufschlussreich und 'schlüsselhaft', wie sie ist, dem einen oder anderen Leitartikler noch für eine Weile Futter geben. Mehr Hinweise möchte ich nicht geben: es sollte einer ja auch seinen Gegnern nicht allzu weit entgegenkommen, und es wäre ja möglich, dass ich auf diese Rezension hinweise, um von *noch* schlimmeren Ausserungen abzulenken. Wer suchet, der findet.

Zo begint Böll zijn voorwoord. Heel direct en agressief, terwijl het vennijn in de sarcastische humor zit; Böll zo eigen. De tekst is trouwens een mooie illustratie van wat met die Fortschreibung wordt bedoeld: zelfs bij een toch zo

obligate gebeurtenis als een voorwoordje bij een verzameld werk zit Böll midden in dat wat hem op dat moment bezig houdt. Zo'n voorwoord gaat niet aan het werk vooraf, maar zou eigenlijk als laatstgeschreven tekst achterin moeten worden opgenomen; immers een onderdeel van Bölls werk zelf.

Siegfried Lenz heb ik nooit zo zien zitten. Weliswaar een generatiegenoot van Böll en Grass, als schrijver evenzeer actief in literair, moreel en politiek opzicht, en een even geliefd en succesrijk na-oorlogs schrijver. Zijn grote romans zijn deels trouw in het Nederlands vertaald; ik denk aan *Het voorbeeld* en *Duits!* en hetzelfde geldt voor een verhalenbundel als *Het doordeweekse been*. Ik vond de breedsprakigheid van Lenz meestal te weinig bezield, zijn meestal omvangrijke romans waren te weinig thematisch geladen, teveel beschrijving. Maar goed, knap was het altijd wel, al begon het ‘verplichte’ lezen toch altijd met zekere tegenzin. Vandaar dat de dikke roman *Heimatmuseum* zo lang gelegen heeft. En dat terwijl het een fascinerend boek is; voor mij het absolute hoogtepunt van zijn oeuvre. De roman is ook ditmaal breedsprakig (650 bladzijden lang) maar is nu doortrokken van een bezetenheid die een beetje aan Günter Grass doet denken door de extravagantie van de gekozen invalshoek. Een Nederlands woord voor Heimat is er niet; de Duitsers weten er overigens zelf vaak niet goed weg mee. Maar som is dat land van herkomst scherp geografisch te omlijnen. Keulen bij Böll, ‘Danzig’ bij Grass. Ook voor Lenz ligt de Heimat in het tegenwoordige Polen, het voormalige Masuren, Mazoerië of Mazoerenland. Het gebied is door de eeuwen een speelbal geweest van de omringende staatkundige machten, in deze eeuw kwam het gebied weer bij Duitsland, na de tweede wereldoorlog tenslotte bij Polen. De hoofdpersoon van Lenz' roman, Rogalla heet hij, vertelt in een lange, in feite het boek vullende, monoloog, het verhaal van zijn Mazoerisch Museum, waarin hij alles van zijn Heimat had willen bewaren. De roman is een terugblik. Rogalla ligt met brandwonden in het ziekenhuis, hij heeft zijn museum in brand gestoken en in de loop van 15 bezoekuren vertelt hij aan een bezoeker hoe het hem en zijn museum is vergaan. Het meest opmerkelijke aan deze roman is dat Rogalla zichzelf typeert als een geheel a-politiek mens, die wars van alle politiek en staatkunde voor zijn museum heeft gevochten en het heeft beschermd tègen alle politieke en staatkundige inpalming. Juist door die houding krijgt de roman zelf politieke trekken die niet te veronachtzamen zijn. Ik heb Lenz soms min of meer als best-seller-auteur afgedaan, maar het is van harte te hopen dat deze zo persoonlijke en heel bezielde roman óók weer een succes wordt.

De auteurs Gabriele Wohmann en Peter Härtling zijn hier vrijwel onbekend; bij mijn weten ook nooit in het Nederlands vertaald. Dat is dan merkwaardig, want beiden zijn uitstekende schrijvers met een altijd weer boeiende thematiek. Omdat ik van beiden twee recente romans heb liggen, hier van die twee boeken een korte karakteristiek als voorproefje van uitvoeriger aandacht voor hun werk.

Frühherbst in Badenweiler is een intrigerende mengeling van artistieke, sociale en politieke facetten in één roman. Badenweiler is een Kurort, zomaar een afgelegen plek die Thomas Mann uitzocht voor zijn Tristan, en die zo monumentaal gestalte kreeg als *Die Zauberberg*. Gabriele Wohmann plaatst in deze omgeving een componist, Hubert Frey. Frey in een omgeving waar ook Tsjechof heeft vertoefd, Frey die een boek over Schubert wil schrijven; het is allemaal wat melancholiek. Maar aan de andere kant is er zijn vrouw Selma, die bij de televisie werkt, hun

huwelijk, en speelt op de achtergrond het gegeven mee dat het 1977 is, het jaar dat bekend geworden is als de periode van het *Deutschland im Herbst*. (zie daarvoor de gelijknamige film, of lees behalve Wohmann Böll!). Het is vooral de sfeertekening, waardoor de mengeling van al deze factoren bij Gabriele Wohmann evenwichtig en boeiend wordt.

Ook bij Peter Härtling een Hubert; maar dat is dan ook echt de enige overeenkomst tussen beide romans. *Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca* heet zijn roman. De titelfiguur is de zoon van een fascist, zijn vader was een fanatieke nationalist en uniformdrager die enthousiast opging in het Hitlerdom. Hubert is echter het tegenbeeld van zijn vader, een dromer, niet 'mannelijk', een mislukker. Ook na de oorlog, na de dood van zijn vader komt hij niet onder diens druk uit. En als hij dan films van Humphrey Bogart ziet, ziet hij in die figuur een houding die hij zich wenst om iets te zijn, althans om iets te lijken. De roman begint met: Ernst wurde es, als Hubert Windisch sich einen Hut kaufte; een borsalino uiteraard. In een kritiek op deze roman heb ik gelezen dat Härtling te soepel vertelt, dat alles net te veel cliché en schabloon is. Daar heeft deze roman, in tegenstelling tot ander werk van Härtling, wel de schijn van, maar juist in die schijn zit het wezen van dit boek. Wat je voor ogen krijgt is de levensloop van Hubert, zijn jeugd, de oorlogsjaren, de na-oorlogse jaren met zijn huwelijk etc., dat alles precies met de ogenschijnlijk gladde kunstmatigheid die zo karakteristiek is aan die beroemd geworden films met Bogart. Statt durch erlebte Geschichte wird der Leser durch Kulissen geführt, schreef die criticus als verwijt, maar hoe meer je die truc van Härtling doorziet, hoe interessanter de roman juist wordt.

Heinrich Böll: Werke 6-10
Uitg. Kiepenheuer & Witsch, Keulen

Siegfried Lenz: Heimatmuseum
Uitg. Hoffmann und Campe, Hamburg
(Import: Nilsson en Lamm. f 45,15)
Gabriele Wohmann: Frühherbst in Badenweiler
Uitg. Luchterhand, Darmstadt und Neuwied
(Import: Nilsson en Lamm. f 42,30)
Peter Härtling: Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca
Uitg. Luchterhand, Darmstadt und Neuwied
(Import: Nilsson en Lamm. f 36,20)

Omgangspöezie in tien lessen/6
Geo Staad

Ollekebolleke, het eerste woord van een bekend aftelrijmpje, is metrisch gesproken een dubbele dactylus: *lang-kort-kort lang-kort-kort*.

Daarin, en in zijn betekenisloosheid, komt het overeen met *higgledy-piggledy*. In 1951 creëerde Anthony Hecht samen met John Hollander een versvorm die deze naam kreeg, omdat de eerste regel min of meer abstract (higgledy piggledy, clippety cloppety of zoiets) diende te zijn. De Nederlandse uitvoering werd dus ollekebolleke genoemd en kreeg als zodanig bekendheid en grote waardering onder lezers van BZZLLETIN-niveau.

Blijkens een wedstrijd in de New Statesman van 6 juni 1978 heeft de oervorm zich niet verder ontwikkeld. Het ollekebolleke evenwel is gerijpt, dank zij verruiming van drie voorschriften.

Regel 1 mag nu *alles* zijn wat als motto of aanhef kan dienen. Regel 2 *hoeft* niet uit een zeslettergrepige persoonsnaam (Friedrich von Hardenberg) te bestaan; ieder onderwerp (tropische huidziekten, bijvoorbeeld) is welkom. En de regels 3 en 4 van beide strofen mogen elk zo lang of kort zijn als stylistisch wenselijk is, mits hun totaal aan lettergrepen $3 \times 3 + 1 = 10$ blijft.

De doffe enkeling die nog nooit een ollekebolleke had gezien, kan uit de exemplaren hieronder opmaken welke metrische en rijmschematische eisen eraan worden gesteld. Verder moet hij weten dat regel 6 uit maar één woord mag bestaan, met de hoofdklemtoon op de vierde lettergreep.

Welkom, genodigde!
Lustig examenfeest
Vrijdag, 8 uur zowat
Muyssonlaan 10

Mensen van minstens uw
Civilisatiegraad
Hoopt men in wandelcostuum
Daar te zien

Groet uit vacantieland!
Zonnig Italië!
Interessant, zeg!
Heel anders dan thuis!

Neem nu bijvoorbeeld het
Temperatuurverschil
En er is ook
Een apart soort gespuis

Steeds maar bevolkingsgroei
Boude wijn, zuigeling
Kwam er nog bij vandaag
Wens ons geluk

Moeder en kind maken 't
Allervoortreffelijkst

Over de vader
Maakt niemand zich druk

Hartelijk dank, gastvrouw!
Gouden logeerdagen
Bracht ik onlangs in
Uw buitenhuis door

Jammer alleen van die
Achaemenidenvaas
Maar er zijn
Heel goede lijmsoorten, hoor

Het is evident, dat deze versvorm zich laat toepassen op alle gelegenheden - mits er geen rouw, vurige liefde, goddelijke openbaring, ontvoerdersultimatum of ander serieus onderwerp in het geding is.

Het ollekebolleke is bij uitstek speels, melodieus en vernuftig; vernuftig ja, want het duldt geen noodoplossingen, geen ‘schoonheidsfoutjes’.

Dat zeslettergrepige woord - geniale vondst, het verplicht stellen daarvan - is op het eerste gezicht een handicap, in de praktijk echter een inspiratiebron. Het aantal mogelijkheden bedraagt honderden, minstens. Denk maar even aan alles wat er bestaat op aller-, over-, anti- en zo meer; dan de woorden eindigend met -waardige, -erende, -matige, -vormige, -bestendige e.d. (in plaats van -*e* kan -*heid* ook dienen), alsook -istische, -grafische, -logische en nog zowat. Samenstellingen als *literatuurkenner, artilleriegedruis, indifferentiegraad* liggen voor het grijpen, termen als *mediamiekeling, tierelantijnerig* en *ononontkenbaarheid* kunt u zó maken, al verdienen ze niet de voorkeur. Ook werkwoordsvormen (*binnenstebuitenslaan, konkelefoezende*) doen zich voor, vreemde woorden (*observatorium, Echinodermate*) en namen (*Heliogabalus, Mesopotamië*).

De regels 6 en 7/8 (afronding, liefst vindingrijk) zijn om zo te zeggen de zenuwknopen, dus de eerste opgaven die u vervult. Dan bedenkt u de regels 3/4, voor het rijm (het kan natuurlijk voorkomen dat u voor 3/4 een subliem idee heeft, en 7/8 daarbij aanpast. Het onderwerp wist u al, dat hoeft alleen maar pasklaar te worden gemaakt, en regel 1 is ook invulbaar.

[Nummer 64]

Levenslust van Gerrit van de Linde

1808	Geboorte van Gerrit, zoon van Jan van de Linde en Hester de Vooys, op 12 maart in Rotterdam.
1810	Geboorte en overlijden van zusje Johanna. Holland wordt bij Frankrijk ingelijfd.
1811	Geboorte en overlijden van broertje Dirk.
1812	Geboorte van broertje, weer Dirk genoemd. Moeder Hester de Vooys overlijdt. Oorzaak: roodvonk. Napoleon naar Rusland.
1813	Napoleon verslagen bij Leipzig. Franse troepen trekken zich terug uit Nederland.
1814	Broertje Dirk overlijdt. Vereniging van België en Nederland. Koning Willem I souverein vorst.
1822	Gerrit schrijft zijn gedicht *Aan God.*
1824	Gerrit leest voor bij het literaire genootschap Fraaije Kunsten en Wetenschappen in Rotterdam.
1825	Het gedicht *Het gebed* wordt opgenomen in het *Jaarboekje aan bevalligheid, deugd en kunst gewijd* voor 1825. Gerrit wordt student en laat zich inschrijven aan de theologische faculteit te Leiden. Voorlezen in Rotterdam. 's Werelds eerste trein rijdt in Engeland.
1826	Gerrit leest weer voor in Rotterdam. Er verschijnen gedichten van hem in het *Jaarboekje aan bevalligheid, deugd en kunst gewijd* voor 1826 en in de *Belgische Muzen-Almanak* voor 1826. De laatste staat onder redaktie van zijn stadgenoot J.J.F. Wap.
1828	Een gedicht voor Mejufvrouw N. wordt opgenomen in de *Belgische Muzen-Almanak* voor 1828.

1829

Gerrit woont de promotie van zijn vriend E.B. Swalue bij. Hij schrijft een gedicht voor hem, dat achterin de dissertatie verschijnt.

1830

Proeve van dichterlijke vlucht in de Leidse *Studenten-Almanak* voor 1830. Belgische Opstand. Er wordt een compagnie Vrijwillige Jagers gevormd aan de Leidse Universiteit. Gerrit en zijn vrienden gaan in november mee naar België, hij als koporaal. Hij schrijft een *Wapenlied*, dat op muziek gezet wordt. Lid van de redaktie van de *Studenten-Almanak*.

1831

Tiendaagse veldtocht. September: terugkomst van de compagnie. Huldiging in Leiden. Lid van de redaktie van de *Studenten-Almanak*. Eerste brief aan Jacob van Lennep: 22 december. Dood van de bewonderde Bilderdijk.

1832

In de *Leidse Studenten-Almanak* voor 1832 verschijnt het uitgebreide verslag van de lotgevallen van de compagnie Vrijwillige Jagers en een *Welkomsgroet*. Bombardement van Antwerpen: Chassé geeft zich over. Gerrit preekt in Bennebroek. Promotie van zijn vrienden, de broers Veder.

1833

Gerrit leent geld van Van Lennep, dat misschien van diens vader afkomt. Hij doet mee aan de ontgroening van Nicolaas Beets. 22 september: preek in Bennebroek over *De verloren zoon.* 19 november: geboorte van Gérard Jasperse, onechte zoon van Gerrit en Leentje Jasperse te Voorschoten. Verhouding met Jeane van der Boon Mesch, vrouw van professor A.H. van der Boon Mesch. Grote moeilijkheden.

1834

Gerrit duikt onder in Schipluiden en later in Ouderkerk. 22 januari: Gerrit op de boot naar Londen. Hij vindt een kamer daar in Tower Hill, Tower Dock nr. 7. In juni bezoekt Jacob van Lennep Gerrit in Londen. Het lukt hem niet een kostwinning te vinden. Plannen voor Kaap de Goede Hoop. Eerste

	zwaarmoedige buien. In de *Studenten-Almanak* voor 1834 verschijnt nog: *Proeve van dichterlijke waarnemingen.* Robert Peels eerste kabinet.
1835	Gerrit neemt een kostschool over in Islington bij Londen, Belle Vue House, Ball's Pond Road, Kingsland. Henry Philip Hope en Jacob van Lennep zorgen voor de financiën. Het kabinet van Peel valt.
1836	Gerrit leest Shakespeare en Wordsworth. Vader Jan komt naar Engeland. Uitbreiding van de spoorweglijnen. Chartistenbeweging. Charles Dickens publiceert de eerste afleveringen van de *Pickwick Papers*.
1837	In oktober trouwt Gerrit met de 18-jarige dochter van een Franse kostschoolhouder, Caroline de Monteuuis. Koningin Victoria gekroond.
1839	Vestiging in nieuw schoolgebouw: Wellington House op Wellington Road, in Stoke Newington bij Londen. Geboorte van zoontje Henry Philip, petekind van Gerrits weldoener Henry Philip Hope, die in dit jaar overlijdt. Verwijdering tussen Van Lennep en Gerrit. Daguerre maakt fotograferen voor iedereen mogelijk.
1840	Geboorte van zoontje Gérard. Grammar School Act voor basisonderwijs wordt aangenomen.
1841	Jan van de Linde sterft in Londen. Dood van zoontje Henry Philip. Tweede kabinet van Robert Peel.
1842	Belangrijke verbeteringen in de sociale wetgeving van Engeland.
1843	Herstel van het contact met Jacob van Lennep. Verhuizing van school en gezin naar Highgate, Cromwell House bij Londen. Geboorte van dochtertje Caroline. Prachtige brief aan Van Lennep.
1844	Mazelen op school. Dochtertje ernstig ziek. Schuldeisers uit Leiden duiken in Londen op. Gerrits oude Leidse vriend

	C. Soek is na grote problemen gevlucht naar Londen en roept zijn hulp in.
1845	Geboorte van zoontje Freddie. Ruzie met Van Lennep naar aanleiding van Bilderdijk-uitgave door Da Costa. Lid van Highgate Literary and Scientific Institution.
1847	Herstel van contact met Van Lennep. Schaarste in Engeland. Ten Hours Act aangenomen. Schuldeisers worden zeer lastig.
1848	Revolutie in Europa. Gerrit wordt in Londen ingezet als burgerwacht. Hij bezoekt onverwachts Rotterdam.
1849	Gerrit bezoekt Nederland en ziet Van Lennep. Karl Marx vestigt zich te Londen.
1850	Gerrit naar Nederland en België. Hij belooft Van Lennep mee te gaan werken aan zijn nieuwe almanak *Holland*. Geboorte van zoontje Arthur. Telefgraafkabel van Engeland naar het vasteland.
1851	In de *Holland Almanak* voor 1851 staan de eerste gedichten van de *Natuurlijke historie voor de Jeugd*. Eerste wereldtentoonstelling in Londen in Crystal Palace. Veel Nederlanders bezoeken Londen. Van Lennep logeert voor het eerst bij Gerrit. Bij de nationale volkstelling zijn op Cromwell House drie ondermeesters, vijf mensen in huishoudelijke dienst en 23 scholieren van verschillende nationaliteiten.
1852	Publikaties in de *Holland Almanak*. Bezoek aan Holland. Dood van Wellington. Vernietigend oordeel over de *Holland Almanak* voor 1853.
1853	Publikaties in de *Holland Almanak*. Dood van David Jacob van Lennep, vader van Jacob. Toenemende melancholie.
1854	Publikaties in *Holland Almanak*. Gerrit wordt op voorstel van Harry Chester gekozen tot lid van de Royal Society of Arts in Londen. Hij helpt mee met de

organisatie van de eerste Engelse nationale onderwijstentoonstelling.

856 Gerrit zegt zijn lidmaatschap van de Royal Society of Arts op.

857 Publikatie van o.a. *Kort begrip der Romeinsche Historie* in de *Holland Almanak*. Ziekte van zijn vrouw Caroline tijdens haar verblijf in Frankrijk. Van Lennep in Engeland. 27 juli: laatste brief aan Van Lennep, Gerrit bezoekt een begrafenis op het vasteland en vat een zware kou.

858 Midden januari: ernstig ziek als nasleep van de kou. Zoon Gérard telegrafeert zijn moeder terug te komen van kerstvakantie in Frankrijk. 27 januari: Gerrit overlijdt ten gevolge van een longontsteking.

859 Posthume publikatie in *Holland Almanak*. Uitgave van *Gedichten van den Schoolmeester* door Jacob van Lennep bij Kraay.

't Werd meer gedaan voor vrienden dan vreemden
Een portret en een uitvergroting.
Wam de Moor

1 Het leven van De Schoolmeester

Als jongens leerden we zijn gedichten met die merkwaardige, rommelig aandoende versregels van buiten. Een hond is vermaard / om zijn gezellige aard / en 't kwispelen van zijn staart. //Een leeuw is eigenlijk iemand, / die bang is voor niemand.

De Schoolmeester dus. Dat was lachen geblazen, vooral ook omdat je zelf op deze manier gedichten kon maken over van alles en nog wat. *De schooljuf. De fiets. Het examen*. Agendamakers deden dat jarenlang en altijd leverde dat wel menig grijnzende gezichten van gebruikers op.

Lees ik de *Gedichten van den Schoolmeester*[1.], dan ruik ik weer natte jassen bij de potkachel die met briketten werd gestookt, hoor ik weer een brekende jongensstem vóór de klas vastlopen bij

> Gouden Leeuwen en leeuwen van hout,
> Mitsgaders de Hollandsche, worden heel oud,

dankzij dat volstrekt onbegrijpelijke ‘mitsgaders’, waarna het tot het einde - vijf regels verder, zie ik nu - sukkelen bleef.

‘'t Werd meer gedaan voor vrienden dan vreemden’ vond Gerrit van de Linde Jzn. zelf van zijn werk, en hij voegde daar even vastberaden als bescheiden aan toe: ‘en ik ben dus evenmin tuk op lof als bang voor blaam, verzekerd bovendien, dat fatsoenlijke recensenten hun kruid niet verschieten zullen op katvisch, die 't kruid niet waard is.’[2.]

Deze woorden schreef hij in een voorwoord voor de uitgave van zijn gedichten, die hij overigens zelf nooit gebundeld heeft gezien. Het was zijn vriend, de befaamde verteller Mr. Jacob van Lennep (*Ferdinand Huyck, De Roos van Dekama, De Pleegzoon*), die zorgde dat de uitgave er kwam, 15 maanden na de dood van Van de Linde op 27 januari 1858. Een boek van 320 bladzijden[3.] waarvoor Van Lennep zich veel moeite had gegeven, al werd het wel dezelfde eigenzinnige vrijmoedigheid gelubd en ‘gelikt’ - om een woord van De Schoolmeester zelf te gebruiken - als Multatuli's *Max Havelaar*.

De Schoolmeester was echter al vóór de uitgave van zijn gedichten zó populair, dankzij zijn bijdragen in de almanak *Holland*, dat zich naast een *Neefje* van den Schoolmeester een *Ex*-Schoolmeester en een *Kweekeling* van den Schoolmeester presenteerden, eveneens met lesjes op rijm voor de Lieve Jeugd.

Tussen 1859 en nu moeten er tienduizenden exemplaren van de *Gedichten* verkocht zijn, vanaf de zesde druk (1872) magnifiek geïllustreerd door Anth. de Vries. Ze verschenen ook bij herdrukken vaak in een tiental af everingen, zodat de eenvoudige lezer halsreikend uit kon zien naar de nieuwe Schoolmeester. Alleen al de eerste uitgevers, de Gebroeders Kraay, kwamen zo in acht drukken tot 28700 ex.[4.]. En daarna volgden Elsevier met diverse drukken - waaronder, helaas, slechts één met de zeer curieuze en knappe tekeningen van J. Doncker -, de latere Wereldbibliotheek

en de Gebr. Cohen. Deze laatsten verzorgden ook een geschenkeditie voor de Kwatta Chocoladefabrieken.

Een duidelijker teken van de populariteit van de Schoolmeester is moeilijk denkbaar. Hoe men die moet verklaren? Niet erg waarschijnlijk is het, dat de common reader oog

had voor de parodiëring die Van de Linde in rubrieken als *Epische Poëzy, Dramatische Poëzy* of *Lyrische Poëzy* gaf op deze romantische genres als zodanig. Hen ging het om de dwaze fantasieën, de de spuigaten uitlopende, burleske toestanden waarin de Schoolmeester zijn mensen en beesten plaatste, de totale ongerijmdheid. Het spotten met heilige huisjes. Van Deel en Mathijsen noemen zijn poëzie terecht 'ordeverstorend'. 'Hij sleutelde aan zijn verzen tot ze een maximaal rendement aan begripsverwarring opleverden.'

Kinderen, eenvoudige mensen, houden van leugenverhalen, intellectuelen beschouwen ze gauw als flauwiteiten, omdat het rationele brein vast blijft houden aan de logica. De literatoren lieten het blazen van de loftrompet dan ook aanvankelijk over aan die eenvoudige lezers. Maar historici als G. Kalff[5.] en J. te Winkel[6.] hebben in 't eerste kwart van onze eeuw aandacht gevraagd voor Gerrit van de Linde en zijn werk. 'Misschien heeft bij ons nooit iemand met meer kunsternst den meest passenden vorm voor de dolste dwaasheden gezocht,' schreef Te Winkel. En na hen hebben latere bezorgers van de gedichten, C.J. Kelk (in 1930) en F.K.H. Kossmann (in 1959), de persoonlijkheid van Van de Linde, zoals deze uit de gedichten spreekt verder uitgediept tot een waarlijk gespleten romanticus.

Met de grootste ijver heeft Van de Linde zich ingespannen om zó te schrijven, dat het moeiteloos navolgbaar leek en tegelijk haaks stond op de gebruiken van de tijd. Niet dus: glad, daverend en zedenverkondigend als Tollens of Helmers, maar krom, stuntelig en kwasi-moralistisch. 'Camp' avant la date. Kossmann heeft het voordeel gehad dat hij kon beschikken over brieven van Gerrit van de Linde aan Jacob van Lennep, zodat hij zijn aandacht en de onze kon richten op de sterke gevoeligheid van de uit Nederland weggevluchte dominee. *Waarde Van Lennep*, het boek waarin Marita Mathijsen een keuze uit de 150 brieven bijeenbracht, laat daar nog veel meer van zien.[7.]

De eerste die Gerrit van de Linde rechtdeed, ondanks zijn vrijzinnigheden, was toch Van Lennep zelf. In zijn nawoord bij de eerste uitgave blijkt dat hij heel graag meer had verteld over het leven van zijn vriend, want ‘Er is zulk een innig verband tusschen den boom en zijn vruchten, tusschen den maker en zijn gewrocht, tusschen den dichter en zijn werk, dat men, in volslagen onkunde omtrent den voortbrenger verkeerende nimmer tot de juiste waardeering van het voortgebrachte kan geraken.’

Het beeld der schoone slange

Een paar wezenlijke dingen kón hij niet vertellen. Wél dat de jonge Van de Linde - in 1808 in Rotterdam geboren - prachtig kon voordragen en ernstige verzen schreef, dat hij er erg van hield om in gezelschap dialekt te spreken en moppen te tappen, dat hij geestig was en ad rem. En dat hij 1825 voor dominee ging studeren in Leiden. Behalve genoemde kwaliteiten bezat hij ook nog de gave van een knap uiterlijk. Geen wonder dus dat studenten en professoren hem graag mochten. In 1831 nam

hij als lid van de Leidsche Jagers deel aan de Tiendaagse Veldtocht in de zuidelijke Nederlanden en schreef er een verhandeling over. Hij bleek prima te preken, ofschoon hij zelf schertsend opmerkte: 'Mijn preeken zijn tamelijk lang of zij te lang zijn durf ik uit bescheidenheid jegens mij zelven niet zoo dadelijk beslissen, maar ik weet wel dat ik dikwijls, wanneer de een en ander mijner hoorders in slaap viel, die goede menschen benijd heb, en gaarne ook geslapen had tot dat ik mij zelven amen hoorde zeggen.'

Maar op den duur zou van preken niet veel komen, want dezelfde mannelijke schoonheid die de Leidse vrouwen het hoofd op hol bracht, speelde ook hem zelf parten. Met een zekere schroom vertelt Van Lennep over zijn levenswijze: 'hy was aan een onbekrompen en zorgelooze levenwijze gewoon, en - waarom hier verzwegen wat overal uit zijn geschriften doorstraalt? - hy was een Epikurist'.

In feite draaide hij het geld van zijn vader erdoor, maar de negentiende-eeuwse moraal eiste van bewonderaar Van Lennep dat hij dit heel wat voorzichtiger suggereerde. Hij sprak van 'byzondere omstandigheden, welke het noodeloos is, hier te vermelden'. Die omstandigheden brachten met zich mee, dat professor Van der Boon Mesch het niet langer nam dat Van de Linde hem de hoorntjes zette. Tezelfdertijd, 1833, kreeg Van de Linde, terwijl in Rotterdam een keurig meisje wachtte op zijn afstuderen, een kind bij een Leids dienstmeisje. Het predikantenambt werd hem nu zo goed als onmogelijk gemaakt, want nergens zou hij beroepen kunnen worden. Dat betekende onmiddellijk ook, dat de schuldeisers hem nu op de huid kwamen te zitten. Zolang hij een baan als dominee in het vooruitzicht had gehad, waren zij geduldig met hem geweest. Nu begrepen ze dat ze hun geld kwijt zouden zijn. Dat waren ze overigens tóch, want Van de Linde dook onder.

Eerst in Schipluiden. Een oude studievriend, L.J.L. van Neck, was daar dominee. Het spreekt vanzelf dat Van de Linde zich diep schaamde, al leek het of Van Lennep dat niet begrepen had. Want op 5 januari 1834 schreef Van de Linde vanuit zijn schuilplaats: 'Hoe gij zulke booze gedachten en vermoedens, die mij tot een volslagen gek of vrij wat ergers maken, hebt kunnen koesteren, verklaar ik u, niet te begrijpen; meent gij dat het gebeurde zóó onbeduidend en gewoon is geweest, dat het in mijn hart geene indrukken heeft achtergelaten, en in mijne wijze van handelen geen hervorming teweeg gebracht.' Hij was nog verliefd op de hoog-leraarsvrouw, al zou dat later veranderen en zou alleen de liefde voor Leentje, de moeder van zijn kind, overblijven.

> Ik ben hier dichter bij Jeane dan gij wel denkt; het trouwe duifjen is sints ettelijke dagen te Delft waar zij met haar *Hert*vriend, bij diens zuster *oud* en *nieuw* heeft gehouden. Ik denk aan haar zoo weinig mogelijk, om de wonde, die nog bloedt niet pijnlijker en dieper te maken; doch men is zichzelf niet altijd meester, en somtijds verschijnt, malgré moi, het beeld der schoone slange, voor mijnen geest.

Jeane van der Boon Mesch

Maar het is tekenend voor zijn ironische geest, dat hij het niet kon nalaten te spotten met de man van zijn minnares. Intussen was zijn verhaal over zijn reis per rijtuig, in een stormachtige nacht, naar Rotterdam, om zich tegenover zijn vader en de familie van zijn meisje te verantwoorden voor zijn gedrag triest en vol vernedering.

Na Schipluiden volgde Ouderkerk. Hij dreef de spot met zijn eigen ondeugden. De vrouw van de scheepsdokter bij wie hij in huis kwam was kennelijk erg mooi, want ‘ik heb mij dadelijk drie maal gekruist, het: Leid ons niet in verzoeking, herhaalde reizen met devotie gepreveld, en een broek aangetrokken met een’ klep, die bijna op mijn rug toegaat.’

Al deze voorzorgen, hoe zegenrijk ook, konden niet voorkomen, dat Gerrit van de Linde het land uit moest. Zijn vrienden zagen geen andere oplossing meer, en dat zegt ons weer wat over de dubbele moraal van de vorige eeuw: tenslotte blijkt ook bijvoorbeeld Van Lennep er wel een lief op nagehouden te hebben, maar zolang men dat allemaal geheim hield, was er geen

vuiltje aan de lucht. Van de Linde verzekerde Van Lennep hoe erkentelijk hij hem was voor zijn hulp. En dat was terecht, want, hoewel de banneling zich herhaaldelijk heeft beklaagd over de geringe mate waarin Van Lennep zijn brieven beantwoordde, deze is hem met een korte onderbreking trouw blijven volgen en hielp hem ook in materieel opzicht.

Studenten Sociëteit Minerva te Leiden. Links achter: Willem Veder (op stoel): Gerrit van de Linde.

Mijn eenzame en verlaten staat

Vooral de eerste tijd, nog zonder vrienden, zonder werk, zonder geld bijna, voelde Van de Linde zich in Londen verloren.

> Ik ben geheel alleen en kan met de inspanning van al mijne krachten nauwelijks de diepe zwaarmoedigheid overwinnen die het gevolg is van mijn eenzamen en verlaten staat. (...) Ik zal u dus niet behoeven te herhalen dat uwe brieven de hoogste waarde voor mijn hart bezitten en zij alleen het leven dragelijk maken.

Maar na enige tijd kwam zijn vermogen tot kolder toch boven. In Leiden had hij die aangewend bij zijn befaamde poppenkastvoorstellingen waarover hij in een van zijn eerste brieven geestig schrijft. Hier zocht hij zijn heil in de beschrijving van gebeurtenissen, bijvoorbeeld de brand van het House of Parliament

> Ik heb inderdaad nimmer zulk een' imposanten brand bijgewoond en tevens zoo grappig. Het gekste dat de Theems buitengemeen laag was zoodat de fire engines geen water konden bekomen en de omstanders dus verzocht werden gezamenlijk in de rivier te pissen, gelijk eens Gulliver deed, hetgeen ten gevolge had dat op Westminsterbridge alleen eenige duizenden

> als door een toverslag de broek af en de rokken opstroopten om het dreigend gevaar af te weeren.

Even dacht hij aan een baantje in Kaapstad, maar moest daar toch vanaf zien: zijn faam was hem vooruitgesneld.

Intussen werd een Amerikaans meisje letterlijk gek op hem:

> dat een meisje van wegens verliefdheid op mij, gek was geworden, was mij niet overkomen sints mijn zestiende jaar, toen Anne Feersma, dochter van een reder te Harlingen en thans gehuwd aan Jh. Doyer, boterkooper te Zwolle (alles kan navraag lijden) buiten mijn weten, zóó verliefd op mij was, dat zij na mijn vertrek uit Overijssels hoofdstad, waar ik Feith een visite had gemaakt, in het dolhuis werd opgesloten voor een jaar!

De Schoolmeester

Moest hij dan maar naar de Oost? Want toneelspeler worden, dat was wel het allervernederendste voor iemand die ooit predikant had willen worden. Gelukkig kon hij in het voorjaar van 1835, na ruim een jaar vertwijfeling, directeur worden van een kostschool. Jacob van Lennep maakte vrienden en kennissen in Nederland warm voor een lening en een rijke Engelsman sprong bij. En hoewel zijn weldoener eraan had getwijfeld of hij wel geduldig en soepel genoeg was om schoolmeester te zijn durfde Gerrit van de Linde deze taak aan.

In een brief van 5 maart 1835 beschrijft hij met grote zelfkennis hoe het komt dat hij altijd zo ongeduldig en ontoegeeflijk is geweest. Hier laat hij zich heel duidelijk zien als de romanticus, die in een te eng keurslijf leeft. Zelf, zegt hij, had ik het gevoel mijn plicht te verzuimen en daarom kon ik niet welwillend zijn jegens hen die braaf hun plicht deden. Ik heb echt wel geleerd van mijn fouten en zal Uw vertrouwen niet beschamen.

En wat de vrouwen betreft:

> Vóór ik met Leentje kennis maakte heeft niemand mij van deze zwakheid kunnen beschuldigen. De oorzaak dat ik er voor bezweken ben is vooreerst eene ligtzinnige verbintenis met mijn meisje te Rotterdam die ik echter gedurende drie volle jaren in den striksten zin van het woord getrouw ben gebleven. (...) Eene tweede en gewigtige oorzaak is mijn omgang met Snoek (een medestudent) geweest.

Hij zou zijn best doen om ook dit onkruid uit te roeien.

Zo werd de gesjeesde predikant dan schoolmeester. En wat voor een!

> Ik zeg maar het is veel lolliger om te vragen dan te antwoorden en sints ik schoolmeester ben begrijp ik duidelijk waarom ik te voren altijd dacht dat de professors zooveel knapper waren dan ik, omdat zij altijd vroegen en ik alleen mocht antwoorden.

Het kwam zijn zelfvertrouwen ten goede. Hij vond het Engelse onderwijs maar slecht. Van het rietje dat zijn voorganger gebruikte, moest hij niets hebben. Hij verving lijfstraffen door een systeem van goede aantekeningen en prijzen, en Engelse moeders vonden dit zo ongewoon dat ze kwamen vragen waarom de ruggen van hun zonen niet meer bont en blauw waren, dat kon toch niet deugen?

Tegelijk had hij ook zorgen om het personeel. Dr. Hodgkin - de man van de ziekte - was zijn vriend en ook bij anderen raakte hij in aanzien.

Een koud bed verwacht mij

Maar de eenzaamheid stemde hem steeds melancholieker en in de brieven aan Van Lennep klinkt hartstochtelijk door: schrijf mij, want anders houd ik het niet meer vol. Kreeg hij een brief, dan kon hij het niet laten om een half-spottend, half waarderend loflied op zijn correspondentievriend te schrijven. Zo staan er in deze

brieven heel wat ondeugende en geestige verzen, waarvan er slechts enkele in *De Gedichten van den Schoolmeester* terecht zijn gekomen. In één en dezelfde brief solt hij met het feit dat minzieke burgerdochters het op hem hebben voorzien en barst hij uit in een klacht als deze:

> de boarders zien er uit als wolken die door de zon beschenen worden, en snorken thans als apen, de dienstmaagden zingen als lijsters in de keuken, ik alleen ben beroerd, miserabel, landelijk (= landerig), het heimwee plaagt mij, ik verlang om naar 's Hage te gaan gelijk een jonge stamhouder naar de moederborst, ik geloof niet dat ik ooit gelukkig zal zijn, een koud bed verwacht mij en als uw teeringachtig duifjen niet overkomt zal ik nooit trouwen.

En in dezelfde brief dit dwaze gedicht dat zijn grond vindt in dezelfde onvrede - en daarmee is Gerrit van de Linde ten voeten uit getekend:

De springhengst in de klaverwei
Is in zijn amourettes vrij
De kater 's nachts op 't hellend dak
Een gae zich kiest op zijn gemak,
De wakkre haan steekt nooit zijn neus
Dan in het kipjen van zijn keus,
Terwijl de weegluis aan den wand
Slechts haar zijn woord en hart verpand
Wier beeld, als hij den sterfling beet,
Zijn borst van wellust hijgen deed
En ik, die hooger toch moet staan
Dan weegluis kater hengst of haan;
Ik zou, voor pudding, port en spek,
Mijn vrijheid smijten in den drek?
Neen! eer zal 't uitgediend heelal
Mijn school doen schudden in zijn val,
Eer steek ik met mijn moederspraak,
Als 't Siegenbeeksche graauw, den draak;
Eer roept het Leidsche vloekgespuis
Mij, arme banneling, weer t'huis
Eer leg ik in het kuische graf
Mijn maagdom met mijn leven af,
Eer ik den zoeten huwlijksplicht
Op vleesch, dat ik niet lust, verricht.

Ook in de volgende brief die vreemde combinatie van dartele, hier en daar scabreuze verzen en, in proza, de uiting van oprechte, diep stekende melancholie. Ontroerend dist hij Van Lennep het verhaal op van een leerling die zijn geslachtsdelen deerlijk verwondt bij het steltenlopen.

Afbeelding van de school in Highgate.
In het handschrift van Van de Linde over de prent geschreven: *Collège français. Cromwell House.*

> Ik weet niet of ik in staat zal zijn u alles geregeld mede te delen, daar ik door den vreeselijken schok, twee dagen en nachten aanhoudend tobben en waken en de onbeschrijfelijke ongerustheid en gemoedsaandoening die mij sinds eergisteren foltert, bijna in een staat verkeer als toen te Leiden de bom uitbrak.

De zwartgalligheid nam toe en ging ook niet over, toen hij in oktober 1837 met een Frans meisje trouwde van wie hij zeer veel hield en die hij ook altijd trouw is gebleven. Caroline de Monteuuis (1819-1881) kon hem goed helpen met de school, want haar vader was kostschoolhouder bij Boulogne, maar de rijke vrouw die Van de Linde nodig had om van zijn achterstallige schulden bij o.m. Van Lennep af te komen, was zij niet. Die schulden zullen de relatie tussen Van de Linde en Van Lennep wel nadelig hebben beïnvloed. Tussen 1838 en 1843 was er nauwelijks sprake van contact. Vanaf 1843 leefde dankzij het initiatief van Van Lennep, de verhouding weer wat op.

Het is begrijpelijk dat de Schoolmeester zich altijd de mindere bleef voelen van de man van wie hij afhankelijk was geworden. Voor de wereld was hij overigens een schoolmeester in goeden doen. In 1843 werd zijn school gevestigd in het statige *Cromwell House* in Highgate. Maar hij twijfelde eraan of Van Lennep wel genoot van zijn brieven, die toch uiterst levendig waren en ook nu nog, onder de goede zorgen van Marita Mathijsen, juweeltjes van epistolaire kunst blijken. Hij werd ronduit achterdochtig. Wat bedoelde Van Lennep nu eigenlijk met zijn uitnodiging om aan de Muzen Almanak mee te doen? Stak hij de draak met zijn versjes? Van de Linde kon het moeilijk anders zien.

Een herinnering aan zijn lidmaatschap van de Leidse jagers had Van de Linde toen hij in het revolutiejaar 1848 deel moest uitmaken van de Londense burgerwacht. Met democratie had deze romanticus niets op, tenminste niet met de Hollandse soort:

> Waar vindt gij in de burgerlijk- en lagere, enfin in de volksklassen, het gros der natie, zoo gij wilt, zes personen die hun taal genoegzaam kennen om zich daarin met gepastheid en welvoegelijkheid te kunnen verstaanbaar maken; ik zonder hen zelfs niet uit, die zich op hun Siegenbeeksch knoeigerommel en gekras vrij wat laten voorstaan?

Om die laatste opmerking zal Van Lennep wel geglimlacht hebben: in zijn brieven heeft de Londense correspondent keer op keer de Leidse taalgeleerde *Siegenbeek*,

aan wie hij een onsterfelijke hekel had, in de tang genomen. Zoals hij omgekeerd herhaaldelijk *Bilderdijk* naar voren schoof, zijnde de grootste Nederlandse dichter die hij gekend had.

De Schoolmeester

In 1850 begon Van de Linde voor het eerst na zeventien jaar weer wat te publiceren. Tijdens een aangenaam verblijf in Holland wisten zijn oude vrienden Aart Veder en Van Lennep hem over te halen om voor Van Lenneps nieuwe almanak *Holland* te gaan schrijven. En zo verschenen *De Hond, De Leeuw, De Ezel* e.d. als eerste onderdelen van zijn *Proeve eener Natuurlijke Historie*. En ook nu vertrouwde hij het niet: hadden Van Lennep en Veder hem voor de gek gehouden?

Hij toonde zich een pietje precies voor wat de verzorging van zijn gedichten betreft en was anderzijds altijd te laat met kopij. Hij schreef uiteindelijk alles over te willen laten aan Van Lennep: ‘Gij zijt de eenige voor wien ik verzen maak en wiens oordeel ik op prijs stel’ en noemde toen de almanak met zijn gedicht *De Olifant* verscheen, de uitgever ervan - en Van Lennep als redacteur kon het zich óók aantrekken! - ‘dit galgenaas van een schaamtelooze, hei-gewonnen en Kees-geboren “kraaiend” en kruipend stofwentelende boekpier’.

Hij vond, dat, als zijn gedichtjes zo weinig voorstelden er extra zorg aan besteed moest worden. Maar zelf ging hij als volgt te werk:

> De dingen, ik meen de kreupelrijmen vallen mij doorgaans bij stukken en brokken in en blijven dan maanden lang in een lade liggen, doch het bijeenlappen der fragmenten, het fatsoeneeren, en vooral 't likken gaat altijd in groote en nerveuze haast, omdat ik er nooit het hoofd naar heb vóór 't laatste oogenblik, en dan - gelijk ik zeg, word ik nerveus, en als 't paket dan weg is, valt mij nog het een en ander in.

Van de Linde veranderde met het ouder worden van een hartelijke, goedlachse, ironiserende epicurist in een nu en dan snedig reagerende, maar veelal treurig voor zich uit starende melancholicus. Meer en meer wisselde hij zijn grappen en grollen per brief af met trieste op-

merkingen. ‘Alles rondom schijnt mij ontrustend en schrikwekkend toe’ liet hij in september 1856 weten, ‘ik denk ieder oogenblik dat de kinderen uit schaatsen rijden zijn, éér er nog ijs ligt, of dat er iemand achter mij staat om mij een oorvijg te geven met de klepel van den kerkklok’.

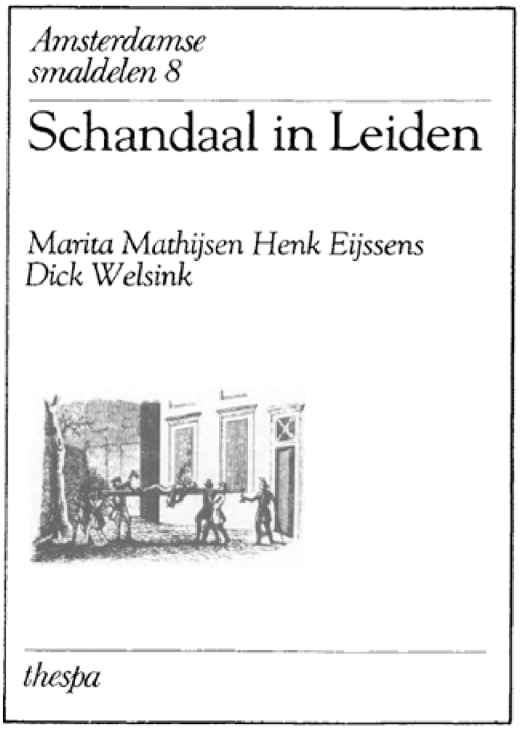
Toch klinkt het laatste wat we van hem vernemen opgewekt: zijn vrouw die ernstig ziek was geweest, knapte weer aardig op en Van Lennep, op reis in Engeland, was hartelijk welkom. Hij kon dan een buitenkant aantreffen die niet slecht was: een *geslaagde* kostschoolhouder in een *mooi* huis, met een *lieve, bekwame* vrouw en vier *brave* kinderen. Gerrit van de Linde, schoolmeester, altijd de herinnering aan zijn mislukkig met zich mee torsend in de zwarte kledij van de predikant met de witte das.

Vier maanden na zijn laatste brief aan Van Lennep, stierf de Schoolmeester, bijna vijftig jaar oud. Hij overleed aan een bronchitis van zes weken en een daaropvolgende longontsteking. Zijn graf ligt op het kerkhof van de Londense voorstad Hornsey. Even verwaarloosd als de laatste jaren zijn reputatie was. Maar met de heruitgave van zijn gedichten in 1975, de eerste publikatie van zijn opzienbarende correspondentie met Jacob van Lennep in 1977 en het Amsterdamse smaldeeltje over zijn *Schandaal in Leiden*[8] thans is het mos van de laatste decennia aardig weggeschoffeld.

2 Schandaal in Leiden: lof der vriendschap

St. Mary Churchyard, Holborn. Op de voorgrond: graf van Van de Linde / foto: Henk Eijssens.

Graf van Gerrit van de Linde / foto: Henk Eijssens.



Omslag: Ernst Schilp.

Zoals uit Van de Lindes levensschets blijkt is er één gebeurtenis die als geen andere zijn leven heeft bepaald: zijn noodlottige vrijage met de Leidse hoogleraarsvrouw. Had hij het Rotterdamse burgermeisje laten zitten, geen haan had er naar gekraaid. Had hij het gelaten bij dat Leidse dienstmeisje, men zou het hem vergeven hebben. Maar nu mevrouw Van der Boon Mesch in opspraak dreigde te komen, praktisch op hetzelfde moment dat Van de Lindes vaderschap van een buitenechtelijk kind bekend werd, trok het hoofd van de theologische faculteit, *prof. Wessel A. van Hengel*, zijn handen van hem af en maakte hem duidelijk dat hij nooit meer voor het predikantsambt beroepen zou kunnen worden. Voegt men daarbij de schulden die de 25-jarige student had en die hij, door de financiële problemen van zijn vader, onmogelijk kon betalen, en zijn vlucht in de gure oudejaarsnacht van 1833 naar Schipluiden en enkele weken later zijn vertrek naar Engeland zijn er door verklaard.

Marita Mathijsen, Henk Eijssens en Dick Welsink hebben zich op deze cruciale gebeurtenissen geconcentreerd met de liefdevolle aandacht van microbiologen en schreven hun bevindingen op in het respect afdwingende boekje

Schandaal in Leiden, door Thespa uitgegeven in de reeks *Amsterdamse smaldelen*. Ze ondernamen een romantisch aandoende speurtocht naar gegevens omtrent deze zo tot de verbeelding sprekende gebeurtenissen. Ze passeerden daarbij heel wat archieven waar niets in te vinden was, maar vonden uiteraard ook het een en ander, en ze raakten meer en meer gefascineerd door de wijze waarop Van de Lindes vrienden zich rond de jaarwisseling 1833 ware vrienden betoonden.

Daar waren *Aart en Willem Veder*, tweelingbroers, die als jongens al vriendschappen voor het leven aangingen met Gerrit van de Linde, maar van wie in elk geval Aart toch wel zoveel schatplichtig was aan de opvattingen van zijn tijd dat het tot Van de Lindes kostschoolhouderschap en huwelijk duurde voor hij zijn tijdelijke afzijdigheid opgaf.

Daar was de minder literair ingestelde *Cees Soek*, zeker zo ondeugend als Van de Linde die hem waarschijnlijk tijdens de Tiendaagse Veldtocht van de Leidse Jagers in België had leren kennen en met hem dolle avonden doorbracht, de man over wie Gerrit in 1835 aan Van Lennep zou schrijven dat hij het geweest was die hem op het slechte pad had gebracht. Enerzijds was het juist Soek die zich uitsloofde om Van de Linde te helpen bij zijn vlucht: hij beschermde hem tegen de ‘beren’, hij regelde koffers en koetsen, verkocht wat Gerrit niet meer nodig had, ging naar de lommerd, praatte met hoogleraren om de verstotene weer in genade aan te doen nemen. Anderzijds verspeelde Soek de sympathie van allen door, toen hij in de Leidse universitaire kringen vanwege deze bemoeiingen met de nek werd aangekeken en in Groningen verder ging studeren, en passant het steungeld dat de vrienden voor Van de Linde bijeen hadden gebracht te eigen bate aanwendde. Je kunt het niet geloven als je de brieven van Soek leest en zijn toewijding vaststelt. Toch zou Van de Linde hem tien jaar later, toen hij in Londen als een depravé opdook, helpen om te emigreren naar Kaap de Goede Hoop. Daarmee deed hij zijn dankwoord in de brief van 2 januari 1839 gestand, dat luidde:

> Nimmer zal ik vergeten wat gij voor mij geweest zijt, en zoo *nu* de eenige vergoeding die gij geniet voor uwe handelwijs de zelfvoldoening van uw hart is en de hoop om mij een maal gelukkig te zien, ik zal mij eerst gelukkig rekenen wanneer ik u, met meer dan ijdele woorden, zal kunnen overtuigen, dat geen offer mij te zwaar zou zijn om uw geluk te redden of te verhoogen.
> (*Schandaal in Leiden*, p. 83)

Dan was er de bedrogen vriend, de Leidse hoogleraar die naar buiten toe een reputatie opbouwde als chemicus en ook in allerlei commissies zat, maar er thuis niet veel van maakte, *Anthony van der Boon Mesch*. Zijn vrouw Jeane kon zich ‘een onbestudeerd of verwaarloosd stuk der scheikunde’ voelen bij deze toch nog jonge kamergeleerde, slechts vier jaar ouder dan de ‘amanuensis’ Van de Linde die hij tezamen met diens vrienden in huis haalde, op zijn buiten in Warmond. En ja, daar verveelde die lustige Brabantse zich dood en was zeker wel gevoelig voor de avances van de hartenbreker. Een eenzame man die Van der Boon Mesch, die na de dood van zijn vrouw in 1848 nog 26 jaar alleen zou leven, een groeiende collectie duiven fladderend om hem heen.

Wat meer op de achtergrond opereerde de formele, afstandelijke *Anthony van der Heim*, meer beschermer dan vertrouweling ofschoon hij een jaar jonger was dan Van de Linde. Maar hij hielp met geld en voorspraak.

En dan was er, zoals uit de levensschets wel duidelijk is, de zes jaar oudere *Jacob van Lennep*, de vriend met wie Van de Linde zou blijven corresponderen, bepaald een hoofdfiguur in diens leven. Een heldere kop. Kon al lezen met 3, schrijven kort daarna. Kende op zijn zesde - zeiden ze - de Gijsbrecht van buiten. Hij studeerde rechten in Amsterdam, studeerde af in Leiden en was steeds een voorbeeldig en serieus student. Frappant is dan ook zijn aandacht voor Van de Linde's clubje van jongens van de gestampte pot, en ook zijn solidariteit toen Van de Linde het zo moeilijk kreeg. Die heeft hem mogelijk een later professoraat in Amsterdam en Leiden gekost. Waarschijnlijk zal zijn groot gevoel voor humor hem geholpen hebben bij het bepalen van zijn houding ten opzichte van zijn jongere vrienden. Al is zijn voorzichtigheid bij het editeren van Multatuli's *Max Havelaar* hem niet ten onrechte kwalijk genomen, hij kon zelf behoorlijk nonconformistisch optreden. Dat blijkt bijvoorbeeld uit zijn parodistische *Tafereelen uit de Geschiedenis des Vaderlands* en de realistische beschrijving van een bordeel in *Klaasje Zevenster*. Die roman bevat heel verhuld, 32 jaar na dato, de geschiedenis van Van de Lindes ineenstorting en vlucht. De verdiensten van deze Rijksadvocaat, die talloze belangrijke functies vervulde en o.m. lid was van de Tweede Kamer, voor Van de Linde liggen niet alleen in zijn persoonlijke vriendschap en belangstelling voor de ontheemde booswicht, maar ook in de stimulansen die hij gegeven heeft aan Van de Lindes schrijverschap.

Gerrit van de Linde was goed af met zulk een vriendenkring. In de briefwisseling rond het Leidse schandaal blijkt hoezeer deze jonge mensen op elkaar betrokken waren en ook hoe geestig zij formuleren wat hen overkomt. Aart Veder bijvoorbeeld karakteriseert in één zin - ongeveer de eerste van de verzameling - alle betrokkenen:

> Ik kan mij dat alles zoo begrijpen: Van der Boon Mesch, die innig overtuigd is van u alle de geestigste (te) zijn, en juist van alle kan-

> ten wordt beetgenomen, Zijne vrouw, die, God weet door welke passie, op eens vernuft bekomen heeft, Soek, de werkzame Soek, die bij zulke gelegenheden onbetaalbaar is, Van Lennep, die alle oogenblikken, welke hij zelf als acteur niet mede moet spelen, als dilettante positiën en contrasten observeert, Van de Linde die reeds geäffereerd *(= geaffaireerd, veel om handen hebbend)* is, wanneer hij niets te doen heeft, laat staan nu, Potgieter *(ook een vriend)*, die voor Ulieden allen meer achting heeft dan voor de rest van de wereld, die hij een str..boel noemt, Goddome, het vloekende Haasje *(een boze zwager van Leentje)*, het stille, tevredene, lieve Leentje *(Gerrits Leidse liefje)*, den dronken Jaspers *(Leentjes vader)*, en eindelijk... het stamhoudertje.

Ze genoten ervan elkaar goede brieven te schrijven en herlazen ze - zie Aart Veder aan Van Lennep d.d. 12 december 1833 -. Ze schudden de hoofden over de stommiteiten van Gerrit - Waarom nu toch die bekentenis aan Van der Boon, terwijl Gerrits bezoek aan Jeane, een vrouw immers, logisch was, wilde hij zijn zorgen omtrent zijn Leidse vaderschap kwijt? -; maar ze bedachten samen dolle plannen om Gerrit te vrijwaren van dit tweede vaderschap, misschien kon Soek het op zich nemen; ze liepen de hoge instanties van de theologische faculteit af, schreven allemaal brieven ten gunste van Gerrit aan de mensen die het voor het zeggen hadden, ze vonden onderdak voor de bastaard van Gerrit en de muzikantendochter - en wij zien daar een betaalde adoptie in -. Op 21 december 1833 koesterde Van der Heim nog de hoop dat ten opzichte van Van Lennep half januari bij zijn promotie

> Uw zorgen en bemoeyingen voor Gerrit door een gelukkig vervolg zullen bekroond zijn, en dat wij met ruime harten en volle glazen op vader, stamhouder en pleegvader zullen mogen drinken.

Wel was toen al het plan voor de emigratie naar Engeland gerezen. De briefwisseling zoals deze door Mathijsen, Eijssens en Welsink is geordend verloopt zeer spannend, omdat de briefschrijvers steeds aan het woord zijn over iemand die hen veel moeilijkheden bezorgt maar tegelijk dierbaar blijft. Veder bijvoorbeeld vindt Gerrit best wat arrogant als deze over het voorgevallene luchtig doet, bij hem lijkt op 31 december de tolerantiegrens wel bereikt. Maar als de lezer zijn irritatie gaat delen is er een brief van de boosdoener zelf, op 2 januari aan Soek geschreven, die heel ontwapenend - want vol erkentelijkheid jegens de vriendenschaar - begint, en vervolgens zijn vlucht uit Leiden, via Rotterdam naar Schipluiden beschrijft als een dol avontuur.

Schandaal in Leiden, hoe bescheiden van omvang ook - 136 bladzijden - is in wetenschappelijk opzicht voorbeeldig, omdat de lezer(es) van a tot z kan volgen waar de samenstellers hun materiaal vandaan halen en hoe ze te werk zijn gegaan. Het vergroot op boeiende wijze een detail uit van het portret dat ik hierboven gaf.

Eindnoten:

1. *De Gedichten van den Schoolmeester*, uitgegeven door Mr. J. van Lennep. Met 300 illustraties van Anth. de Vries. Met een uitvoerige inleiding van T. van Deel en M. Mathijsen-Verkooijen, uitg. Kruseman, 's-Gravenhage 1975.
2. *De Gedichten*, blz. 319.
3. Althans in deze editie van 1975.
4. Zie de inleiding van Van Deel en Mathijsen die achtereenvolgens informatie geven over achtereenvolgens de drukgeschiedenis, de illustratoren, de waardering, de beïnvloeding, de biografische gegevens, de rol van Van Lennep als editor en de aard van de gedichten.
5. G. Kalff, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, Groningen 1917. Deel VII.
6. J. te Winkel, *Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, dl. VII, 1927, herdr. Utrecht-Leeuwarden 1973.
7. Marita Mathijsen, *Waarde Van Lennep, Brieven van De Schoolmeester*, toegelicht door -, uitg. Querido Amsterdam 1977.
8.. Marita Mathijsen, Henk Eijssens en Dick Welsink, *Schandaal in Leiden*, brieven over de lotgevallen van de theologiestudent Gerrit van de Linde, Amsterdamse smaldelen 8, uitg. Thespa, Amsterdam 1978 (136 blz., f 12,50).

G. van de Linde Janszoon/De Schoolmeester[*]
G. Kalff

In VAN LENNEP, Rijks-Advocaat, lid der Tweede Kamer, lid der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, werd de dwaasheid gekortwiekt en ingeperkt; het wekt onze verwondering dat zij zich nog zoo wist te roeren - in zijn academie-vriend VAN DE LINDE kon zij vrijelijk de wieken uitslaan. Het was den gesjeesden student aanvankelijk meegeloopen: zijn Londensche kostschool wist hij, getrouwd met een beschaafde Française, tot bloei te brengen en vijftien jaar in stand te houden. Maar er stak geen financier in dezen epicurist, die gaarne uitging en in Engeland vertoevende Hollanders gastvrij onthaalde: bij zijn dood bleef zijn weduwe in behoeftige omstandigheden achter. Om haar te helpen stelde VAN LENNEP uit zijn vriend's letterkundige nalatenschap een bundeltje samen, dat in 1859 onder den titel *Gedichten van den Schoolmeester* het licht zag, en dat onze aandacht ten volle verdient.

De lust om zich te vermeien in vroolijke dwaasheid en gewilden onzin, met kunst tot den hoogst mogelijken graad gebracht en samengedrongen, was reeds in den student VAN DE LINDE aanwezig. In den Leidschen Studenten-Almanak van het jaar 1830 vinden wij eene *Proeve van Dichterlijke Vlugt. Fragment van een uitgebreider dichtstuk, getiteld Apollo*, die reeds een en ander van zijn eigenaardig talent te zien geeft. Gelijk anderen vóór hem, parodiëert VAN DE LINDE epische en in het algemeen verheven poëzie in een liefdesgeschiedenis, die een loopje neemt nu eens met BILDERDIJK'S *Ondergang der Eerste Waereld*, dan met FEITH'S *Thirza;* in dit verhaal vinden wij echter ook gewilden onzin, voortgebracht door samenvoeging van elkander tegensprekende dingen; alles niet zonder kunst, maar te zwaar van lijn en schel van kleur. In latere jaren begaf de lust tot dit soort van poëzie den auteur niet; vermoedelijk werd die zelfs versterkt door de kennismaking met BARHAM'S *Ingoldsby Legends* (1837-'47). Zoo vinden wij in den Almanak *Holland* van 1851 een Proeve eener *Natuurlijke Historie voor de Jeugd, eenvoudig verteld door een Schoolmeester;* in dien van het volgend jaar *Een viertal proeven van Rhytmische of zoogenaamde Middel-Nederlandsche Poëzy* (Barend de Schutter, De Morgenstond, De Hond, De Haan); in 1853, '54 en '57 weer nieuwe stukken van zijn hand. Het waren deze gedichten die VAN LENNEP met verscheidene onuitgegevene tot één bundel vereenigde; ras populair geworden, hebben zij na meer dan een halve eeuw weinig van hun populariteit verloren. Geheel nieuw was deze soort van poëzie te onzent niet. Verscheidene neigingen van den Nederlandschen geest, die zich vroeger in de nationale letterkunde geopenbaard hadden, vinden wij hier vereenigd: de neiging tot parodie waarvan reeds de *Reinaert* getuigt; het plezier in het vertellen van onwaarschijnlijke of onmogelijke dingen en in de verkeerde wereld, zoals het in de oude leugenliederen voorkomt; den lust tot onschuldige, niet zelden dartele of ruwe en platte grappen, gelijk wij ze uit *Uilenspiegel* en dergelijke ‘cluchtboecken’ kennen; het letterlijk verstaan van figuurlijke uitdrukkingen, het behagen in het onsamenhangende, het van den hak op den tak springen, dat wij ons herinneren uit de rhapsodieën die onze voorouders: ‘van den os op den ezel’ noemden; gewilden onzin van de soort die vertegenwoordigd wordt door stukken als *Dit es de frenesie;* den trek tot het burleske, dien wij hebben aangewezen in FOCQUENBROCH en

zijns gelijken. Doch VAN DE LINDE heeft bij dat bestaande niet weinig nieuws van het zijne gevoegd: spotbeelden der Nederlandsche samenleving, zooals zij zich vertoonden in den hollen of bollen spiegel dien hij haar voorhield; al de kronkel- en slingergangen, de luchtsprongen en kapriolen, de onverwachte wendingen, potsierlijke standen en houdingen, waarin zijn vlindervlugge, vindingrijke geest zich vermeide; hij heeft dat nationale met dit individueele vermengd, het verfijnd om er de komische kracht van te verhoogen, het niet zelden tot humor verdiept,

het bewerkt met een meesterschap over zijn moedertaal en over maat en rijm, die wij bij geen zijner voorgangers aantreffen.

De verwantschap dezer poëzie met de min of meer gelijksoortige uit vroegeren tijd vertoont zich op menige plaats. Wanneer de Schoolmeester een knecht laat zeggen: ‘Mijnheer, het rijtuig is met koetsier en paarden voor de deur’ of in *De Mop en de Kees* spreekt van een kees met

> Zijn hiel door zijn éene mouw
> En zijn elleboog door zijn andere pantoffel

dan is hij in de ‘verkeerde wereld’. Dat Münchhausen's avonturen hem voor den geest staan, blijkt uit een tooneelaanwijzing als deze (*Altijd in de contramine*): ‘De koetsier keert naar huis met het achterste gedeelte van het rijtuig, terwijl Mijnheer met het voorste gedeelte voortrijdt’. Een overgang als die uit de rhapsodieën ‘van den os op den ezel’ vinden wij in den aanvang van *De Schipbreuk:*

> De storm, moet je weten, begint doorgaans met een stilte,
> En ik had in mijn jeugd een kleinzoon, die in April te
> Buiksloot moest wezen...

Evenals anderen vóór hem parodiëert hij de opgeschroefde dichtertaal in het algemeen en enkele poëten in het bijzonder (HELMERS, TOLLENS, VAN ALPHEN). Zijn *Kort Begrip der Romeinsche Historie* is de weêrga van VAN LENNEP'S *Tafereelen uit de Geschiedenis des Vaderlands;* in *Eerste Brief van Mina* richt hij zich trouwens rechtstreeks tot den ‘dichter met (zijn) grijze haren // dichter met (zijn) jeugdig bloed’.

Belangrijker echter dan wat hij met anderen gemeen heeft, is het eigene in hem. Het wezen van des Schoolmeesters werk is humor, oppervlakkig doorgaans, doch luchtig, frisch, glinsterend met den glans van het onverwachte; een enkelen keer treffend door onvermoede diepte. Tegenstelling is zijn lust; tegenstelling van werkelijkheid en verbeelding, hoe schriller hoe liever; tegenstelling door de overdracht van mensch op dier en van dier op mensch, van ernst en luim, van gezond verstand en onzin. Hij vermeit zich in de samenvoeging der meest ongelijksoortige dingen, het bijeenbrengen van het verst uiteenliggende; in toevoegsels die wegnemen; in het met nadruk verzekeren van dingen die vanzelf spreken en het beroep op autoriteiten waar dat allerminst noodig is; hij neemt een loopje met Nederlandsche typen of instellingen van vóór 1834 en van na dien tijd: de trekschuit, de Amsterdamsche koopman, de schutterij; hij drijft den spot met redeneering en motiveering, met zich zelven niet het minst. Onder die hooge spotklanken door hoort men van tijd tot tijd het dieper geluid van den weemoed; wij weten, dat ook deze comicus aanvallen van zwaarmoedigheid had te doorstaan; in enkele zijner gedichten (*De Profundis, Het Dak, Aan de Poëzy*) is louter de ernst aan het woord; in andere (als *Voorheen en Thands, De Boterham en de Goudzoeker*) trilt de scherts door den weemoed heen.

VAN DE LINDE had in dit soort van poëzie nimmer zooveel kunnen bereiken, indien hij zijn moedertaal niet zoo voortreffelijk had gekend en zich zoo van hare vermogens en middelen weten te bedienen. Onze taal, niet het minst de familiare omgangstaal met haar ongegeneerde, boertige, pittige of geestige uitdrukkingen en wendingen heeft geen geheimen voor hem; iets wat in zijn omstandigheden verwonderlijk mocht heeten. Hij heeft het wezenlijke van dat deel der taal zoo goed

gevoeld, begrepen en in zijn werk opgenomen, dat zijne gedichten mede daardoor nog niet verouderd zijn. Bestaande woorden en uitdrukkingen - hoe alledaagscher, hoe liever - en woorden met een witte das om gebruikt hij waar men ze allerminst verwacht: hij doet zijn voordeel met vreemde woorden, al of niet gewijzigd, en bastaardwoorden, met nieuwe woorden in den geest onzer taal gemaakt, met meervoudsvormen als ‘passagier*en*’ en ‘oestr*en*’, superlatieven als ‘'t hemelhoog*ste* gras’, met zonderlinge vocatieven en imperfecta; door een enkele hoofdletter, zooals in *De Visch* (‘Snoek’) zwenkt hij als een zwaluw in andere richting. De werking van al die kunstige dwaasheid wordt nog verhoogd door soms kostelijke woordspelingen, epitheta, beelden en vergelijkingen, door reeksen van monorimes en komische rijmen; die dwaasheid, soms reeds aanvangend bij het motto en doordringend tot in de tooneelaanwijzingen en verklarende aanteekeningen, ontplooit zich niet zelden aan het slot der stukken nog eens met volle kracht en voldoet zoo aan VONDELS eisch van het ‘volstaen’ in een kunstwerk.

Van kunst mogen wij hier spreken; inderdaad VAN DE LINDE is in zijn genre een virtuoos geweest en deze kunst door arbeid verkregen. Dat blijkt ons ook uit VAN LENNEP's mededeeling ‘dat van bijna ieder gedicht vijf of zes verschillende bewerkingen bestonden, om niet te spreken van een onnoemelijk getal stroken en snippers papier, waarop dezelfde regel (of regels) vijf of meermalen voorkwam, telkens gewijzigd’. Vermoedelijk heeft hij voor die kunst een en ander te danken gehad aan het werk van den Engelschen dichter BARHAM dien wij hierboven noemden. In diens *Ingoldsby Legends*, die in Engeland bekend werden juist in den eersten tijd na VAN DE LINDE'S vestiging aldaar, is vrij wat overeenkomst met de *Gedichten van den Schoolmeester*. Echter mag men niet over het hoofd zien, dat VAN DE LINDE'S eerste proeve van deze

soort reeds dagteekent uit zijn Leidschen tijd, toen hij BARHAM niet kende. Overigens is er ook vrij wat verschil tusschen den Engelschman en den Hollander; de eerste houdt zich vooral aan het verhalend genre, terwijl de laatste verscheidene genres beoefent, BARHAM'S ernstige stukken staan hooger dan die van VAN DE LINDE; in enkele komische stukken als *The Execution* en *Netley Abbey* bereikt hij een hoogte, waartoe de Schoolmeester nergens stijgt. Daarentegen is de dwaasheid voor den Engelschman slechts een hulpmiddel, voor den Nederlander het voorname doel van zijn streven; in vindingrijkheid, vernuft en ‘virtus comica’ laat hij BARHAM ver achter zich. Lang niet alles in de *Gedichten van den Schoolmeester* staat op één hoogt: *Proeve van Dichterlijke Waarnemingen, Morgenstond, Avondstond, Terugkomst van den Zomer* staan heel wat lager dan *De Schipbreuk, De Boterham en de Goudzoeker, Barend de Schutter, Romeinsche Historie* en *Natuurlijke Historie;* doch die laatste en andere hier niet genoemde zijn dan ook in hun soort voortreffelijk. Wie het orgaan van zulke literatuur mist, doet beter ze ongelezen te laten. Wie ze genieten kan, zal erkennen dat er een virtuoos stak in dezen kostschoolhouder, die vijf eeuwen vroeger waarschijnlijk als vagant de wereld zou hebben doorgezworven of als nar de menschen vermaakt door zijn dwaasheden, snedige zetten en rake opmerkingen; die nu, door de maatschappij hokvast gemaakt, het doorzichtig nat zijner gedistilleerde dwaasheid in vele kleuren en fijn geslepen kolven te zien gaf, en naast VAN LENNEP zijn eigen plaats in onze literatuur moge handhaven.

Eindnoten:

*. Uit: G. Kalff. *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. 7e dl. Groningen: J.B. Wolters, 1912.

De toverzang der drift
Marita Mathijsen

De eenheid van vorm en inhoud die door de tachtigers gepropageerd werd, heeft met meer dan de literatuur alleen te maken. Het ging hen immers ook om de eenheid tussen leven en literatuur, tussen levensopvatting en praktijk, kortom, wat men in fiktie liet gebeuren moest verweven zijn met de dagelijkse levensgang en andersom. Geen romantisch ophemelen van hoogdravende gevoelens, niet meer het ontkennen van de gewone menselijke driften, dat zover ging dat Flaubert zich afvraagt bij de helden van Lamartine: 'neukt hij haar nu eigenlijk of neukt hij haar niet?'[1]. Daarmee snijdt hij wel heel rigoureus een van de essenties van de literatuur van de romantische generatie aan: vanaf het midden van de achttiende eeuw tot diep in de negentiende eeuw wordt er zelfs in het symbolische niets aan de lichamelijke eenwording van man en vrouw gedaan. Hoewel de late romantiek zeker ook in Nederland oog kreeg voor de charme van het kwaad en de bekoring van de lage neigingen uitmeet, kan in de vroege romantiek toch alleen maar een hoge moraalopvatting uit de literatuur gedestilleerd worden, inbegrepen verwerping van de lichamelijke erotiek. Zo niet uit de gewone levensgang: een dubbele moraal in de hoge kringen was zeer gebruikelijk. In het geniep was veel toegestaan wat naar buiten toe ontkend werd. Natuurlijk leverde een dergelijke houding slachtoffers op. Wie daarnaar zoekt, kan terecht in de levensgeschiedenissen van fijngevoelige vrouwen, van kunstenaars zonder geld, verarmde adel of gedreven journalisten.

Er waren kringen waar iemand tegelijkertijd slachtoffer en vertegenwoordiger van de dubbele moraal kon zijn, tegelijkertijd verworpen én beschermd werd door zijn vrienden. Aan niemand kan dit beter gedemonstreerd worden dan aan de innemende theologiestudent Gerrit van de Linde. Vertegenwoordiger van de negentiende-eeuwse maatschappij in zoverre, dat hij in bevoorrechte kringen verkeerde, in staat werd gesteld onderwijs te volgen, zich voorbereidde op het ambt dat representatief geacht wordt voor de mentaliteit van de eeuw. Slachtoffer werd hij toen hij de normen van zijn groep overschreed. Hals over kop moest hij onderduiken en Nederland verlaten. Verstoten werd hij wel, maar niet uitgestoten: Jacob van Lennep bleef hem beschermen, andere vrienden zorgden voor geld, schuilplaatsen en referenties in het buitenland. Vóór het cumulerend schandaal van eind 1833 het hem onmogelijk maakte zich nog langer in zijn kring te handhaven, was Van de Linde inderdaad al ver gegaan in het uitproberen van de grenzen die de moraal stelde - maar nog zonder gevolgen. Die grenzen lagen verder uiteen dan men nu zou denken: onder mannen was veel mogelijk. Uitlekken naar buiten, dat was eigenlijk het enige dat onvergeeflijk was. De tegenstelling die er zit tussen privécorrespondenties van negentiende-eeuwers, waaruit blijkt dat niets menselijks hun vreemd is, en hun hoogstfatsoenlijk optreden naar buiten toe, moet in dit licht bezien worden. Ook Gerrit van de Linde was in zijn openbare optreden een kind van zijn tijd. Zijn jeugdverzen en zijn liederen voor de strijd tegen de Belgische opstandelingen laten een deugdzaam jongeling zien die de goede getuigschriften die voor hem opgesteld waren, ten volle waard was[2]. Men is geneigd te denken dat hij zich ook als aanstaand dominee wel geconformeerd zal hebben aan de opvattingen over zijn vak en verwacht van de preken die hij als

proponent hield, hetzelfde als van zijn jeugdverzen: onbevlogen oefeningen om het vak te leren en nog weinig oorspronkelijk.

Hoe zouden Van de Lindes preken eruit hebben gezien als hij zich inderdaad aangesloten zou hebben bij de traditie? Klachten over predikers zijn legio en dateren al uit veel eerdere tijd. De feestelijke uitspraken van Betje Wolff over de zondagspredikatie van haar man zijn onvergetelijk. In de negentiende eeuw zou er eigenlijk een verbetering hebben moeten optreden: de opleidingen voor theologie-studenten werden verbeterd en uitgebreid, er kwam een leerstoel in de Nederlandse taal. Of dit invloed heeft gehad op de kwaliteit van de predikaties, zal afgehangen hebben van het voorbeeld van de voornaamste hoogleraar. Van de Linde had in Rotterdam de bekende dominee J. Scharp als leidsman gehad, die niet geheel onbekwaam was op literair gebied en die een goed prediker moet zijn geweest. Van de Linde haalde later nog wel eens gevleugelde woorden van hem aan, zoals die over de drie veiligheidsspelden die iedere student nodig had: een voor zijn mond, een voor zijn

beurs en een voor zijn gulp. In Leiden trof Van de Linde als decaan van de faculteit der godgeleerdheid professor W.A. van Hengel, een wat kleurloos man die niet als uitmuntend prediker bekend is gebleven. Meer dan van hem, zal Van de Linde invloed ondergaan hebben van Willem Bilderdijk die door de studenten zeer bewonderd werd en als spreker ook befaamd was.

Van de Linde had geen hoge dunk van de Hollandse predikanten. Later beval hij Van Lennep ter lezing preken van de Engelse geleerde Dr. Croly aan, die volgens hem uitmuntten omdat ze geen van de voorschriften voor de Hollandse predikatie volgden en meer op een lezing of een essay leken. Hij stak de draak met het stramien dat hem in zijn studietijd aangeleerd was. Zo moest de driedeling van een preek geëerbiedigd worden, ze werd geacht 'toepassing' te bevatten, 'vermanende vertroosting en aanbeveling van de armen'. Ook moest beknopte tekstverklaring voor de gelovigen plaatsvinden en moesten hoofdzaken duidelijk onderscheiden worden van 'partes inferiores' (*onder*delen, inferieure delen dus, zoals hij schreef)[3].

Geen wonder dat Van Rijn, de hond van Van de Lindes vriend en mede-theologant Willem Veder, zich wat 'lusteloos en cyniek' (vgl. cynisch en kinisch=honds) voelde, omdat hij moest luisteren naar de preekoefeningen van een student:

> Mijn moeder en ik, gelijk u voorzeker is bekend,
> Zijn thands ingekwartierd by een jeugdigen proponent,
> Die, by gebrek aan 't geëerde publiek, dat hem voor als nog schijnt te ontbreken,
> Ons elken dag vergast op zijn aandoenlijke preêken
> En als wy dan in slaap vallen by 't begin van 't sermoen,
> Dan schopt hy ons wakker en zeit, dat wy 't met opzet doen,
> Alleen om een slecht voorbeeld te geven aan zijn toekomstige hoorders,
> En hy dwingt ons naar zijn witten das te kijken en zijn twee dito vadermoorders,
> En te luisteren, tot dat hy aan het slot van zijn preek is geraakt,
> Wat mij bijster het land op jaagt en mijn moeder misselijk maakt[4].

Het viel ook voor Van de Linde nog te bezien of Van Rijn zich wel beter zou voelen bij een van zíjn preken:

> Mijn preêken zijn tamelijk lang of zij *te* lang zijn durf ik uit bescheidenheid jegens mij zelven niet zoo dadelijk beslissen, maar ik weet wel dat ik dikwijls, wanneer de een en ander mijner hoorders in slaap viel, die goede menschen benijd heb, en gaarne ook geslapen had tot dat ik mij zelven *amen* hoorde zeggen[5].

De preken van dominee Henny uit Bennebroek waren in ieder geval wel te lang, want bij hem was niemand in de kerk wakker, ‘behalve hij, zijn vrouw en de diaken die rondgaat en met een leêge zak terugkomt’[6]. Geen wonder dat deze man graag de gelegenheid aangreep jonge theologanten in zijn plaats te laten optreden. Een keer leidde zijn begerigheid om preken aan anderen uit te besteden tot een reeks misverstanden, die te volgen is in de brieven van Van de Linde. Blijkbaar was er naast de bereidwilligheid van predikanten om hun preekbeurt af te staan, ook nogal wat aanbod van aanstaande dominees en dus ook concurrentie. Daarom moesten er tussenpersonen aan te pas komen om een afspraak voor een oefenpreek te maken. Wie voorname kennissen had bij de gelovigen van een gemeente of wie een familielid als dominee kende, kon wat makkelijker op de kansel komen. Zo had Van Lennep in Bennebroek, waar hij ter kerke ging als hij op zijn buiten Woestduin verbleef, een preekbeurt voor Van de Linde kunnen organiseren in 1832 en in de zomer van 1833 was er weer een mogelijkheid. 30 juli schreef Van de Linde nogal luchthartig daarover aan Van Lennep:

> Zoo Henny nog zelf wil preeken (aanstaanden Zondag) wil ik er wel af, omdat mijn nieuwe preek ofschoon een meesterstuk van messiaansch proza, echter niet zeer goed rijmt op de *voorbereiding*. Ik heb dezelve verleden Zondagavond met veel succes hier gedebiteerd, en kon U niet eer schrijven omdat ik Zaturdagnacht pas met mijn kanselwerk gereed was (...) Schrijf mij vooral of Henny er op rekent dat ik kom, dan zal ik zorgen met steek en preek op het bepaalde uur tegenwoordig te zijn. Wanneer het geen voorbereiding ware, zou ik er *zeer veel* lust in hebben, doch ik zal het evenwel zoo goed mogelijk trachten te plooijen in geval Bennebroeks herder op mij rekent[7].

Men kan zich voorstellen dat Van de Linde niet aan voorbereiden toekwam, want zijn brief is verzonden van het buitenhuis van Professor

Van der Boon Mesch en zijn vrouw Jeane, en inderdaad rijmt dat wat hem daar bezighield niet zo direkt met de voorbereiding op een preek. Van Lennep liet Henny hierop weten dat Van de Linde niet zou komen en de dominee schakelde een neefje van zijn voorganger in voor de preek. Toen Van de Linde dat hoorde, was hij woedend. Hij stuurde een smalend vers voor de verraderlijke predikant aan Van Lennep en zei niet te begrijpen hoe het mogelijk was dat Van Lennep zijn verzoek om uitstel zo ernstig genomen had, dat er een plaatsvervanger op de preekstoel kwam.

> Waarom zorgt de goede man (Henny) ook niet dat zijn' preêken vroeger gereed zijn dan zulks noodig is, zoo zou hij, wanneer de nood aan den man komt, niet in den brand zitten. Nu de zaak er toe ligt hoop ik dat gij zult zorgen dat ik op den eersten September een leêgen preekstoel en een volle kerk vinde[8].

De preek van 25 augustus ambieerde hij niet:

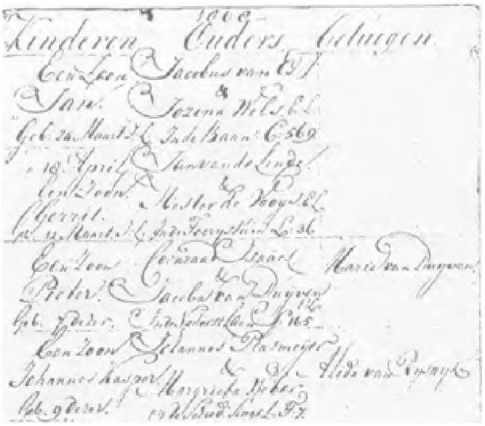
> Ik zou zonder twijfel reeds aanstaanden Zondag gekomen zijn om te preêken indien 's Konings verjaardag niet op Zaturdag (24 Augustus) inviel, zoodat ik mijn nagebed op eenige ellen oranjelint zou hebben moeten laten trekken; op dergelijke vetjens ben ik echter niet gesteld en eindig altijd liefst met het eenvoudig onze vader, omdat ik geen kans zie tot het maken van een nagebed dat zoo goed en zoo *kort* is[9].

Maar ook de preek van 1 sept. ontging hem en hij gaf zich in een brief aan Van Lennep

> geheel en al over (...) aan het gevoel mijner verontwaardiging aan mijne woede en razernij over het snood gedrag van den schurk Henny
> Goôn! Zoo ge een bliksem voert, dat hem die bliksem tref!
> Hoe hebt gij dit schandelijk bedrog kunnen dulden, zonder Henny (...) en dat vervloekte neefjen de eerlooze ingewanden uit het lijf te rukken; of zijt gij welligt de handlanger van deze helsche praktijken, en ben ik, weerloos lam de prooi van grijpende wolven? Nu voor het laatst, *preêken* of *de dood;* schrijf mij welken dag en laat dan geen nieuw obstakel mij worden in de weg gezet, of, bij den Hemel, ik stik van woede en ik zweer:
>
> Dat ik het vierkant zal verdommen
> Om ooit weer met een preêk te kommen
> In 't farizeeuwse bennebroek:
> Dat Neeffie was maar donderkoek
> Dat kon in de andre week wel preeken
> Of 't prulwerk in zijn aarsgat steken[10].

Tenslotte kon Van Lennep toch een beurt voor hem regelen op 22 september. Van de Linde bedankte hem met een flesje wijn 'waarmede gij U op mijne gezondheid kunt bezuipen' en hoopte de harten der Bennebroekers behoorlijk omgeploegd en bereid te vinden om het goede

zaad te ontvangen. Ik verwacht een talrijke schare, het gaat toch met ééne moeite door, en hoe meer zielen hoe meer vreugd[11].


Kinderen Ouders Getuigen

Boven: de geboorte advertentie van Gerrit van de Linde.
Onder: de doopakte van Gerrit van de Linde.

De preek ging door en Gerrit van de Linde maakte waar wat zijn vriend Aart Veder eens van hem zei: 'op zijn voorhoofd las ik immer *kanselredenaar*!'[12]. Professor David Jacob van Lennep moet hem bij gelegenheid van deze preek gefeliciteerd hebben en zijn zegen over hem hebben uitgesproken. Het heeft gelukkig niet mogen baten.

Om nu terug te komen op de dubbele moraal van de negentiende eeuw: men zou kunnen veronderstellen dat Van de Lindes preken saaie stukken naar model zijn, omdat hij zich als aanstaand predikant conformeerde aan de heersende normen en zijn originaliteit en verbeeldingskracht besteedde aan zijn eigenlijke interesses. Niets is minder waar.

Door een onnaspeurbaar toeval is de tekst van de preek van 22 september bewaard gebleven. Ik trof hem aan in de nog niet gecatalogiseerde handschriftenverzameling van de Universiteitsbibliotheek te Amsterdam, in een merkwaardig schriftje waarvan de herkomst onbekend is. De preek is overduidelijk niet in de hand van Van de Linde geschreven, maar moet door een zeer ongeoefend iemand gekopieerd zijn. Het afschrift staat stijf van fouten, onafgemaakte zinnen, onduidelijkheden en inconsequenties.

Vreemd genoeg komen er zowel fouten in voor die alleen kunnen ontstaan bij afschrijven (bv. stroom i.p.v. storm), als fouten die eigenlijk alleen voorkomen als men iets noteert dat uitgesproken wordt (bv. zonden i.p.v. zondaar, vergissingen in de ei/ij). Hoe dan ook, de kopiist had geen enkel tekstbegrip. Hoewel de preek dus verminkt overgekomen is, blijkt uit iedere zin van de tekst dat hier geen versleten les afgedraaid wordt die iedere band met de persoon van de prediker verloren heeft. Integendeel, het was geen spel voor Van de Linde: niet enerzijds de gevierde beau garçon voor wie geen grenzen golden en anderzijds de toekomstige predikant die zich met weinig vuur schikte in de fatsoensnormen. De dubbele moraal stelde hem voor gewetensvragen die hij in de parabel van *De verloren zoon* herkende. Met inzet van al zijn verbeelding versierde hij het evangelieverhaal voor de toehoorders in Bennebroek. Wie de sobere evangelietekst vergelijkt met Van de Lindes weergave, moet bewondering krijgen voor de opsiering van het verhaal. De dramatische kracht van het middendeel is imponerend. Stelt men zich daarbij Van de Linde voor zoals Van Lennep hem beschreef: ‘een frische en buigzame stem (...) de bevallige gepastheid zijner gebaren, zijn smaakvolle voordracht (...) aan een innemend voorkomen gepaard’, dan begrijpt men dat hij grote indruk gemaakt moet hebben[13.].

De parabel van *De verloren zoon* was hem natuurlijk op het lijf geschreven. Wel was de toestand toen hij de preek uitsprak nog niet kritiek, maar alle problemen van eind 1833 waren al in statu nascendi. En juist die passages waar hij alle retorische middelen in de strijd werpt om zijn hoorders te boeien, lijken over hem zelf te gaan. Het inzicht dat hij demonstreert als hij de positie van een jongeling die te vroeg door zijn vader los gelaten is, beschrijft, kan alleen op eigen ervaring stoelen:

> De jongere zoon (...) bezat eene levendige en gevoelige ziel, een hart dat de zonde niet beminde, doch hetwelk te zwak was om de verzoeking te wederstaan. Wanneer hij zich niet voorbarig onttrokken had aan het toezicht van zijnen vader, zou hij welligt nimmer aan grote misstappen of ongeregeldheden zich hebben schuldig gemaakt (...). Zonder de wereld te kennen of haar te vrezen wilde hij zich wagen op haar gevaarlijk gebied, en zonder het te willen of te weten werd hij medegesleept in hare verschrikkelijke maalstroom[14.].

Het is een klacht die ik ken uit zijn latere brieven: zijn vader heeft hem te weinig geleid, is te toegevend voor hem geweest. Gerrit is door zijn vader opgevoed. Zijn moeder verloor hij ‘nog voor hij haar naam kon stamelen’ en de uitweiding over kinderliefde lijkt uit zijn hart gegrepen te zijn:

> Wie die hunner stem (van de ouders) niet meer hoort, omdat hun gebeente reeds rust in het zwijgend graf, wijdt geen traan van eerbied en dankbaarheid aan hunner heilige gedachtenis. Wie die hen op aarde nimmer gekend heeft, die reeds vader en moeder verloren had, eer nog zijne lippen hunnen naam konden stamelen, verlangt niet met onuitsprekelijk verlangen naar de ure der hereeniging in de gewesten der eeuwige wederziening.

Evenals in het evangelieverhaal telt de moeder verder niet mee, maar wordt de vaderrol breed uitgemeten. Meer dan in het evangelie benadrukt Van de Linde de

zachtaardigheid van de vader: geen toornige, maar een bedroefde vader, die dacht meer te bereiken met ‘gepaste toegevendheid’ dan met ‘ontijdige gestrengheid’ die het gemoed zou verharden en verbitteren in plaats van in het verst gelegen oord hem zou herinneren ‘aan de tederheid en liefde van zijnen vader en hem welligt spoedig in zijnen armen terugvoeren’. Een tedere vader in de negentiende eeuw? De vader van Gerrit moet veel geleden hebben - zijn vrouw stierf jong, van zijn vier kinderen bleef slechts Gerrit over en men kan zich voorstellen dat de man zijn enig overgebleven kind met de ‘tederste en waakzaamste zorg’ omringde, en hem meer toestond dan goed voor hem was.

> In den gevaarlijksten leeftijd waarin verzoeking ons hart van alle zijden bestormt, waarin de ernstige stem eener duur gekochte ondervinding zich nog niet kan laten gelden tegen de toverzang van driften en neiging en het geweten wordt in slaap gewiegd door verstrooijing en vermaak, in dien leeftijd zien wij den ligtzinnigen jongeling verlaten en alleen staan, gelijk het weerloos lam in het midden der wolven. Verstoken van toezicht en raad, onkundig van het gevaar dat hem bedreigt, met de brandende begeerte naar zonde in het hart en de zonde in hare bekoorlijkste gedaante voor het oog - kan het wel anders of zijne deugd moest bezwijken in deze ongelijke strijd?

Zijn hele geschiedenis lijkt Van de Linde na te vertellen: het verkeer met bedriegers en verleiders, een verkwistende levenswijs. Zelfs is het alsof hij van de zwarte tijd die hem in Engeland te wachten staat al een glimp opgevangen heeft:

> Daar ligt nu de rampzalige jongeling als het slachtoffer zijner onbedachtzaamheid in de diepste ellende gedompeld. Overdaad en weelde hebben hem beroofd van zijne laatste penning, zijn ongebonden en misdadig gedrag heeft de kracht van zijn ligchaam verlamd en de rust zijner ziel verwoest. Weldra ontbreekt hem het nodige, het noodzakelijke tot onderhoud van zijn leven. Tevergeefs wendt hij zich tot hen die in den voorspoed hem onringden en vergezelden en den overvloed des levens aan zijne disch genoten hadden. Nu armoede en kommer zijn deel werden, nu zijn hunne huizen en

> harten voor hem gesloten. Daar ligt hij, van alles op aarde verlaten, alleen niet verlaten van het ontwaakt geweten, hetwelk hem vervolgt als zijne schaduw, maar nog is de maat zijner jammeren niet vol.

Het geweten gaat hem inderdaad vervolgen. ‘In 't schuldige verleden / Lag 't zaad van 't straffend heden’, schreef hij vele jaren later aan Van Lennep en deelde hem in vertrouwen mee hoe de gewetensnood hem aangrijpt:

Doch 't kan niet altijd duren.
Helaas! daar komen uren
In later' levenstijd,
(De Hemel scheld ze u kwijt,
Gij die min schuldig zijt)
Als - schoon geen droom u ketent,
Van slaap noch sluimer wetend,
Op 't rustloos ledekant,
terwijl God met u rekent!
Uw wakend oog de hand,
De hand die 't vonnis teekent,
Ziet spoken aan den wand!

Als, op uw bedgordijnen,
Van dien misbruikten tijd
De gruwelen verschijnen,
In grimmig zelfverwijt:
Vergeten moedertranen,
En zusterlijke raad,
En vaderlijk vermanen,
Herdacht, doch nu te laat!
Gezondheid, aanleg, krachten,
't Talent van God beschikt,
In koortsige ontucht-nachten,
Verzopen en verstikt!
En lange rekeningen,
(Die nooit ‘voldaan’ ontfingen,)
En meisjens in de ‘kraam’,
De kreet des eerstgeboornen, -
Professors met hun hoornen,
Hun dames, slecht ter faam,
Hun snoodbevlekten naam!...
O! pijnlijk bed van doornen!
O fel berouw! O spijt!

(...)
Dan wordt het bang van binnen,
En heeter woedt de strijd
Dan weegt als lood het linnen!...
(God scheld die ure u kwijt,
Gij, die min schuldig zijt!)
Wáár vluchten! - Wat beginnen?
Hoe van dien vloek bevrijd,
Dien angel van 't verwijt,
Verbijst'rend ziel en zinnen,
Die 't hart mij openrijt![15.]

Het zijn deze ogenblikken die zijn gezondheid aangetast moeten hebben en de kiem gelegd voor zijn toenemende melancholie. In de preek komt alles goed en worden de vaderarmen geopend voor de verloren zoon - Van de Linde echter heeft zijn verleden niet van zich af kunnen leggen. Voor de kwezels die hem verbannen hadden terwijl ze zelf niet anders dan hij waren, bleef hij een haat koesteren die aan geen vergeven dacht en die in de diepte van zijn poëzie verborgen ligt. Daarboven wist hij niet alleen de burgernormen overschreden te hebben, maar werkelijk kwaad te hebben aangericht: niet aan de professorsvrouw of de schuldeisers, maar aan het lieve Leentje en het schuldeloze kind, aan zijn onwetende vrouw en zijn kinderen. Voor Van de Linde waren geen vergevende vaderarmen geopend - hij bleef een verloren zoon.

Eindnoten:

1. Gustave Flaubert. ‘Haat is een deugd!’. In: *Maatstaf*, jrg. 26 (1978) 12 (dec), p. 11.
2. In het Gemeentearchief van Amsterdam worden in het Van Lennep-archief een zestal testimonia van hem bewaard, opgesteld tussen 1829 en 1832 door o.a. prof. W.A. van Hengel en J.H. van der Palm.
3. In een nog niet gepubliceerde brief van 8 juli 1843 aan Van Lennep (Gemeentearchief Amsterdam).
4. ‘Afgeluisterde tweespraak, of dialoog, tusschen twee beroemde honden’. In: *De Gedichten van den Schoolmeester*. Uitgeg. door J. van Lennep. Met een inleiding van T. van Deel en M. Mathijsen-Verkooijen. 's-Gravenhage: Kruseman, 1975. p. 262.
5. *Waarde Van Lennep. Brieven van De Schoolmeester*. Toegelicht door Marita Mathijsen. Amsterdam: Querido, 1977. p. 15-16.
6. *Waarde Van Lennep*. p. 87.
7. In een nog niet gepubliceerde brief van 30 juli (Gemeentearchief Amsterdam).
8. *Waarde Van Lennep*. p. 22.
9. In een nog niet gepubliceerd gedeelte van dezelfde brief van 19 aug. 1833 (Gemeentearchief Amsterdam).
10. *Waarde Van Lennep*. p. 23-24.
11. Nog niet gepubliceerde brief van 12 sept. 1833 (Gemeentearchief Amsterdam).
12. Brief van Aart Veder aan J. van Lennep, 9 okt. 1833 (Koninklijke Nederlandse Akademie voor Wetenschappen, Amsterdam; Collectie Van Lennep).
13. *De Gedichten van den Schoolmeester*, p. 306.
14. *De verloren zoon*. Universiteitsbibliotheek Amsterdam (XXI C 23). Handschriftenafdeling. Ook de volgende citaten komen hieruit.
15. Uit: *Souvenir pour mon cher Van Lennep*. 1844. (ongepubliceerd). (Gemeentearchief Amsterdam).

Preek*
Gerrit van de Linde

Zeer waarde en aandachtige hoorders, die met mij in dit bedehuis u vereenigd hebt ter bevordering van uwe hoogste belangen, Gods Geest vervulle onze harten met geloof en liefde. Het zij zoo.

Jezus Christus is de getrouwe herder, die zijn leven stelt voor zijne schapen en wanneer een hunner afdwaalt van den regten weg, henen snelt om het verloren op te zoeken en het weder te brengen bij de kudden. Ziedaar de hoofdinhoud van het evangelie onzer belijdenis, dat de eeniggeboren die in den schoot des Vaders was, op aarde is verschenen, niet om te schitteren in aanzien en eer, niet om de grooten dezer wereld aan zijnen voeten te verzamelen, of eene blijde boodschap te verkondigen aan den man die roemt in eigen geregtigheid, maar om te zoeken en zalig te maken hetgeen verloren was, om in te gaan tot zondaren en tollenaars, om het verscheurd en verbrijzeld gemoed te vertroosten en te helen, om den gevallen broeder wien de zwaarte zijner schuld heeft neder geworpen, op te rigten en hem toe te roepen: keer weder naar het vaderlijk huis, vaderarmen zijn voor u geopend, daar is blijdschap in den Hemel over eiken zondaar die zich bekeert! Dat is het goede woord, hetwelk tot ons komt uit den mond van onzen gezegenden Verlosser, en dat grooter waarde voor ons hart heeft dan alle schatten eener vergankelijke wereld. Bezwaard met den last onzer schuld, en de breede lijst onzer overtreedingen ieder ogenblik vergrotende, naderen wij met rassche schreden eene eeuwigheid die ons roepen zal voor de vierschaar des alwetenden en regtvaardigen *Gods*! Wat wordt van ons in het moeielijk strijdperk onzes levens, waar onze deugd duizend maalen wordt beproefd en even dikwijls bezweken; wat, op de gedachte aan den regter der wereld, voor wien het schuldige schepsel eenmaal verschijnen moet, zoo niet de troost van het evangelie balsem goot in ons gebrooken hart, zoo niet de stem van onzen getrouwen Herder ons vriendelijk in de ooren klonk om ons aan te sporen tot boete en berouw en ons te verzekeren dat, ofschoon schuldige stervelingen den schuldigen broeder veroordelen en verstoten, er nogtans genade en vergiffenis voor hem overblijft bij den vlekkeloozen Heilige; maar eeuwige dank zij den Redder onzer zielen toegebracht, opdat hij ons den toegang zou openen tot den troon van Gods liefde. Nu behoeven wij bij het terugzien op den afgelegden weg, waar de gedenkteekenen onzer misdrijven staan opgerigt, niet angstig te vragen: Wat zal er van mij worden; en den dag der vergelding, wanneer wij slechts met al onze tekortkomingen en schuld, met al onze zonden hem opregt belijden, hem ootmoedig om vergiffenis vragen en het voornemen opvatten om beter en heiliger te worden, om te strijden en te bidden, hoe zwaar onze schuld dan zij, - zijn wij nog welgevallig in het oog van onzen Vader. Daarboven zijn onze onsterfelijke zielen nog niet verloren, maar gered en gewonnen voor den Hemel. Tot zulk eene onberouwelijke keuze wense ik u en mij zelf in deze ure van Godsdienstige afzondering ernstig op te wekken. Vereenigt u vooraf met mij in het opregt en ootmoedig gebed en smeken wij onzen hemelschen Vader dat hij dit heilig voornemen moge zegenen en vruchtbaar maken, ook door de prediking van zijn woord in deze ure.

Gebed

Het is geen vergadering van regtvaardigen die zich in uw bedehuis heeft vereenigd, heilig en vlekkeloos God, om haren lofzang te paren met het lied der engelen en gasten die verzameld voor uwen troon u verheerelijken in den Hemel! Het is eene schare van zondaren die hunne aangezigten met schaamt voor u verbergen in het stof, die gebukt onder den last hunner overtredingen de toevlugt nemen tot uwe genade in Christus en neder geknield in het heiligdom uwer aanbidding u ootmoedig smeken om vergiffenis.

Terwijl de gansche natuur u prijst in uwen werken, terwijl bosschen en valleien het vrolijk lied herhalen waarin al wat leeft en ademt uit duizend monden uwen lof vermeldt, staat den mensch alleen, beschaamd en vernederd voor het oog van zijnen Schepper, wiens wetten hij geschonden, wiens zegeningen hij misbruikt, wiens liefde en trouw hij met ondankbaarheid beloond heeft en alleen de belijdenis zijner schuld voegt op zijne lippen. Ja hemelsche Vader, wij hebben gezondigd tegen u en zijn

niet meer waardig uwe kinderen genaamd te worden. Toen onze oogen zich nog nauwelijks hadden geopend voor het eerste levenslicht, toen reeds waart gij onze weldoener en leidsman! Uwe engelen hebt gij nedergezonden bij onze legersteden, toen wij hulpeloos op dezelve nederlagen en zij bewaakten en beschermden ons. De moederlijke borst hebt gij voor ons geopend en wij werden gevoed en verkwikt. Onze kinderlijke traan hebt gij gedroogd, onze kinderlijke schreede beveiligd, en ook na dat wij de kinderlijke jaren met rijperen leeftijd verwisseld hadden, hebt gij ons niet verlaten. Toen hebt gij ons bekend gemaakt met onzen hoogeren aanleg, met onze bestemming voor den Hemel. De zonde en hare verschrikkelijke gevolgen hebt gij ons leren kennen. Bij iedere verzoeking heeft de stem uwer vermaningen geklonken in ons hart, bij iedere struikeling heeft het woord uwer liefde ons opgerigt en vertroost, en wanneer uwe hand ons aanraakte en uwe roede ons tuchtigde, ook dan waren het de slagen der liefde waarmee wij gekastijd werden tot onze heiliging en tot ons geluk. Maar uwe kinderen hebben niet beantwoord aan uwe vaderlijke zorg en ontferming. Hun hart hetwelk aan den Hemel toebehoorde, hebben zij weggeschonken aan de wereld, hunne waarlijk heerlijke krachten en vermogens toegevoegd aan de zonde, hunnen verlosser, die zij in liefde en trouw moesten aankleeven en navolgen, bedroefd en verlogend, den geest uwer genade die hen moest leiden en vertroosten en opvoeden voor den Hemel, verstooten uit hun hart en ook de beste hunner staat schuldig gemaakt aan ondankbaarheid en ontrouw jegens u, zijnen Schepper en Christus onzen Heer. Daarom naderen wij uwen troon vervuld met boete en berouw en verbergen onze aangezigten met schaamte voor u in het stof, en nogtans is het ons goed in dezen tempel vereenigd te zijn. De wereld verstaat de taal des berouws niet. Ze weet niet wat het zegt met een gebroken hart voor u en den Verlosser te verschijnen, zij heeft geen balsem voor het verbrijzeld gemoed van den zondaar. Maar hier, verwijderd van haar gewoel en hare verstrooijing, hier aan de plaats des gebeds, waar wij als schuldige kinderen voor onze hemelsche Vader verschijnen, hier worden wij vertroost en verblijd met de toezegging van vergiffenis en genade; hier stort het Evangelie van onze Heer balsem in onze wonden en eene stem uit den Hemel roept ons toe, dat gij geen lust hebt in den dood des zondaars, maar daarin dat hij zich bekere. Lof en dank zij er u voor toegebracht, dat gij uwen Eengeborene niet gespaard hebt, maar hem hebt overgegeven om ons te redden, lof en dank dat gij ons weder wilt aannemen in gunst en liefde. Lof en dank zij het lam Gods, dat de zonden der wereld heeft gedragen aan het hout. Onze lippen kunnen zijne lof slechts stamelen in het stof, maar met onze daden willen wij hem verheerlijken, onze harten willen wij hem brengen als het offer onzer dankbaarheid en liefde. O schenk ons den bijstand van uwen goeden en heiligen geest, opdat de opregtheid dezer keuze zich bevestige in onzen wandel, opdat wij staande mogen blijven in den strijd tegen de verzoeking; en zonde noch wereld ons immer mogen scheiden van den Zaligmaker en Heer onzer zielen.

Laat deze ure van stille afzondering hier onder uwen zegen bevorderlijk zijn, voor den invloed van het woord des levens op ons gemoed. Zie in genade neder op hem die, met het oog op u geslagen, voor uwe gemeente is opgetreden, verheerlijk de kracht van Christus Evangelie aan het hart van allen die hem horen, opdat wij vertroost, bemoedigd en geheiligd dit bedehuis mogen verlaten, nauwer verbonden aan u en aan uwe zalige dienst, opdat deze ure niet onvrugtbaar zij voor het Koninkrijk van onzen Heer, maar stof geve tot blijdschap aan uwen engelen in den Hemel. Amen.

Tekst Lukas 15:11-24

Genade zij u en vrede van God onzen Vader en van Jezus Christus zijnen Zoon. Een milde zegen ruste op de gaven uwer broederlijke liefde en in uwe belangstelling in den openlijken eeredienst.

Geliefde Broeders en Zusters in den Here, Wij zien onzen gezeegenden Verlosser gedurende zijne omwandeling op aarde als bij voorkeur het gezelschap zoeken van hen die bij de wereld vergeten of veracht waren. Gaarne vertoefde hij in het stil en nederig gezin van Lazarus, Martha en Maria en sprak er de woorden van heemelsche wijsheid en heemelsche liefde. Kinderen nam hij tot zich en zegende dezen en wanneer zijn discipelen de moeders dezer kleinen wilden berispen, dan sprak de meester: Laat ze tot mij komen en verhindert ze niet, want denzulken is het Koninkrijk Gods. Doch wij ontmoeten hem ook in den kring derzulken die voorwerpen waren van afschuw en verwerping. Kreupelen en melaatschen, wier toestand dikwijls het gevolg was hunner losbandigheid, zien wij hem helpen en genezen, en in gaan tot de woning van tollenaars en zondaren om hen te leren en te vermanen. Wel zegende deze ongelukkigen de zachtmoedige leeraar, die zich niet schaamde af te dalen tot de geringsten onder de kinderen der menschen wanneer hij hierdoor blijdschap en troost verspreiden kon. Wel schaamden zich de verworpen tolbeambten, die uit den tempel verbannen waren, aan de voeten van den nederigen Nazarener die hun betere dingen verkondigde dan de schriftgeleerden des volks, doch enige van dezen zagen met wrevel en afkeer op Jezus' handelwijs en met farizeesche trots riepen zij uit: deze ontvangt zondaars en eet

met hen! In dit gezegde lag eene vinnige aanranding van Jezus deugd en reinheid opgesloten en ofschoon zijne onschuld en zijne vlekkelooze wandel ver verheven waren boven de pijlen van laster en nijd, de eer en het belang der zaak voor welke hij in de wereld gekomen was, duldden niet dat hij deze aanranding straffeloos zou verduren, maar geboden hem het ongebondene en misdadige derzelve ernstig aan te toonen. Dit toch was het doel zijner zending op aarde, dat hij hen die van verre stonden, als aan zijne hand zou leiden tot God, afgewekenen en verdoolden weder brengen in het regte spoor en ook den diepst gevallen broeder trachten te winnen voor het Koninkrijk der Hemelen. Vreest echter niet dat Jezus het ongepaste verwijt der farizeeërs met bitsheid en scherpte of op den hogen en meesterachtigen toon die hun zoo eigen was, hebbe beantwoord. De toon zijner vermaning ademt zachtmoedigheid en liefde, en ofschoon hij het ongerijmde en onmenschelijke van hunne mening in het helderste licht plaatste, geene hondse of onheusche uitdrukking wordt nochthands vernomen van zijnen lippen. De voorstelling van drie gelijkenissen welke in het 15de hoofddeel van Lukas-evangelie zijn opgetekend, koos *Jezus* tot het middel om den mond zijner leerlingen te sluiten. Aandoenlijk is de voorstelling van den trouwen herder die, wanneer hij een zijner schapen verloren heeft, de overigen verlaat om het verloren te zoeken en wanneer hij het gevonden heeft, het met blijdschap op zijnen schouderen legt en in zijn huis gekomen zijnde, vrienden en geburen tezamen roept, zeggende: weest blijde met mij, want ik heb mijn schaap dat verloren was gevonden. Natuurlijk en juist is de tekening der vrouw die, wanneer zij een harer geldstukken mist, eene lamp ontsteken zal en het huis uitvegen en het verloren zorgvuldig zoeken en wanneer zij het heeft wedergevonden, zich verblijdt met haren geburen en vriendinnen. Zoo zegt de Heer is er blijdschap bij Gods engelen over eene zondaar die zich bekeert. Doch boven alle beschrijvingen schoon en treffend is het verdicht verhaal van den verloren en weder gevonden zoon, hetwelk zich door het hooge gewigt van den inhoud, het treffende der vinding en het roerend eenvoudige der voordracht evenzeer onderscheidt en waarin de zonde en hare droevige gevolgen, de noodzaakelijkheid van het opregt berouw en de rijkdom van Gods vergevende genade op eene wijze ons worden voorgesteld die de tederste snaren van het menschelijk gevoel in beweging brengt. Zoo kan hij alleen spreken die het menschelijk hart tot in deszelfs diepste schuilhoeken kent en die zelf het fijnste menschelijk gevoel bezit, zoo kan hij alleen spreken die het licht was der wereld en het verblijf zijner heerlijkheid verlaten had om de schatten van Gods oneindige liefde en de woorden des eeuwigen levens aan het mensdom te openbaren. Het eerste gedeelte der gelijkenis stelt ons eene ongelukkige jongeling voor, die na onbedacht het vaderlijk huis verlaten en zich in den draaikring der verstrooijing en zonde verward te hebben, tot de diepste ellende vervalt, doch door opregt berouw en boeten gedreven tot zijnen Vader terugkeert, met de bede om vergiffenis op de lippen en door deze wederom wordt aangenomen in gunst en liefde. Het tweede gedeelte hetwelk aanvangt waar onze tekst eindigt en dat ons de liefdeloosheid der farizeeërs in het gedrag van den ouderen broeder met sterke kleuren afmaalt, heb ik daaraan niet toegevoegd, omdat ik u bij de beschouwing der gelijkenis uitsluitend wilde bepalen bij de ernstige waarschuwing en het bemoedigend vooruitzicht hetwelk in den zin van Jezus woorden voor zondaars ligt opgesloten. Verleen mij dus uwe toegevende aandacht wanneer ik ten eerste het verhaal van den tekst zal trachten op te helderen en eenige aanmerkingen aan het

zelve toe te voegen, terwijl ik daarna ten tweede de hoofdtrekken die het bevat, zal bijeenverzamelen tot onze waarschuwing en bemoediging.

Een zeker mensch, dus luidt de aanvang des verhaals, die door veeteelt en landbouw zich groote schatten verworven had en omringd van zijne bezittingen op eene ruime en onbekrompene wijs leefde, had twee zoonen. De oudste, die ons als stil en ingetogen van aard en zeeden, doch tevens als ongevoelig en streng en baatzugtig werd afgeschilderd, was opgevoed in het vaderlijk bedrijf en had de behartiging van zijns vaders belangen en de uitbreiding en vermeerdering van diens vermogen gekozen tot den werkkring zijner dagelijksche bemoeijing. De jongere zoon daarentegen bezat eene levendige en gevoelige ziel, een hart dat de zonde niet beminde, doch hetwelk te zwak was om de verzoeking te wederstaan. Wanneer hij zich niet voorbarig onttrokken had aan het toezicht van zijnen vader, zou hij welligt nimmer aan grote misstappen of ongeregeldheden zich hebben schuldig gemaakt. Doch zijne onbestendige en onrustige geaardheid maakten hem het ouderlijk gezin tot een vervelend en eentonig verblijf en zijne verbeelding schilderde hem het leven in de wereld en de verwijdering van den stillen huisselijken haard als een bekoorlijk tooneel vol afwisseling en vermaak. Hij verlangde een woelig bedrijf. Zonder de wereld te kennen of haar te vrezen wilde hij zich wagen op haar gevaarlijk gebied, en zonder het te willen of te weten, werd hij medegesleept in hare verschrikkelijke maalstroom. Het verhaal zegt ons dat hij tot zijnen vader ging en dezen vroeg om het deel des goeds dat hem toekwam. Deze vraag van den jongeling moeten wij veeleer als een bescheiden verzoek dan als een onredelijke eisch beschouwen! Hij verlangde geenszins zijn wettig erfdeel, hetwelk hij gedurende het leven van zijne

vader ook niet billijk had kunnen vorderen, hij wenste alleen in het bezit te zijn van hetgeen deze voor elk zijner kinderen bestemd had, wanneer zij in rijperen leeftijd het vaderlijk huis zouden verlaten. Hij verlangde dit om zich van koopwaren te kunnen voorzien en weg te reizen naar verre gewesten waar hij in het drijven van handel zijn bestaan wilde zoeken. Het aanzoek van den zoon zal het hart van zijnen vader gewis met vrees en droefheid hebben vervuld. Aan hoevele gevaren zou zijn geliefd kind op de reize zijn bloot gesteld, met hoevele verzoekingen zou zijne jeugd moeten worstelen, waartegen zijn hart niet bestemd was, doch zijn verlangen was betamelijk en scheen te strooken met zijne aanleg en zijne neiging. Ontijdige gestrengheid zou welligt zijn gemoed verharden en verbitteren, terwijl gepaste toegevendheid een heilzamen indruk in hetzelve kon teweeg brengen, die hem ook in het verst gelegen oord zou herinneren aan de tederheid en liefde van zijnen vader en hem welligt spoedig in zijnen armen terugvoeren. De vader besloot dan ook zijnen toestemming niet te weigeren en het verkrijgen van zijnen wensch voerde den zoon tot het toppunt van blijdschap en geluk. Spoedig had hij alles bijeen vergadert en bij het vaderlijk afscheid den vaderlijke zegen ontvangen hebbende, toog hij heen naar het vreemde gewest.

Dwaze ongelukkige jongeling, die onberaden de veiligste schuilplaats verlaat om het heil van uw leven en van uwe ziel vrijwillig op het spel te zetten, die de heiligste banden roekeloos verbreekt en u onttrekt aan de tederste en waakzaamste zorg. Iedere stap die u verwijdert van de plaats uwer onschuldige kindsheid, verwijdert u van uwe rust en uw geluk en voert u duizend kwellingen en gevaren en welligt uw eeuwige verderf tegemoet. Waar zal de wereld u dien stillen en zaligen keur wedergeven waar alles wat u omringde u liefhad, waar de moederlijke blik uw ontwikkeling met trotsche blijdschap gadesloeg, waar het vaderlijk oog uwe schreden zorgvuldig bewaakte en met tranen van blijdschap en verrukking uwe vorderingen aanschouwde in kennis en deugd. Ach, in het vergelegen land zullen geene vaderarmen voor u geopend zijn. De schijngoederen van aards geluk mogen u omringen, de drinkschaal van vreugd en weelde worde u aan de lippen gezet om die te ledigen; het leven brenge den overvloed van vermaak en genot aan uwe voeten, de onwaardeerbare schatten die gij onbedacht hebt weggeworpen, vindt gij nergens weder. Wie die dit aandoenlijk verhaal leest en wien het nog vergund is al zijne blijdschap en smart, zijne bezwaaren en berouw in den ouderlijken boezem te mogen uitstorten, voelt zich niet nauwer en tederder verbonden aan deze getrouwe vrienden en leidslieden op den weg van het leven en dankt niet God met een getroffen en geroerd gemoed voor dit onschatbaar geschenk zijner gadeloze liefde. Wie die hunner stem niet meer hoort, omdat hun gebeente reeds rust in het zwijgend graf, wijdt geen traan van eerbied en dankbaarheid aan hunner heilige gedachtenis. Wie die hen op aarde nimmer gekend heeft, die reeds vader en moeder verloren had, eer nog zijne lippen hunnen naam konden stamelen, verlangt niet met onuitsprekelijk verlangen naar de ure der hereeniging in de gewesten der eeuwige wederziening. Welligt zullen dergelijke gedachten ook in het hart van den jongeling, terwijl hij zich verwijderde van het ouderlijk huis, zijn opgekomen, doch het aanheffende en aantrekkelijke van den nieuwen en vreemden kring, waarin hij zich bewoog, het bekoorlijk verschiet dat zich aan zijn oog vertoonde en zijne gansche ziel vervulde, deden weldra deze stem der waarschuwing zwijgen. Hij haakte naar het woelig tooneel hetwelk in eene aanzienlijke en rijke stand hem wachtte en

toen hij het doel zijner bestemming bereikt had, was de herinnering aan het verleden verdwenen uit zijn gemoed. In den gevaarlijksten leeftijd waarin verzoeking ons hart van alle zijden bestormt, waarin de ernstige stem eener duur gekochte ondervinding zich nog niet kan laten gelden tegen de toverzang van driften en neiging en het geweten wordt in slaap gewiegd door verstrooijing en vermaak, in dien leeftijd zien wij den ligtzinnigen jongeling verlaten en alleen staan, gelijk het weerloos lam in het midden der wolven. Verstoken van toezicht en raad, onkundig van het gevaar dat hem bedreigt, met de brandende begeerte naar zonde in het hart en de zonde in hare bekoorlijkste gedaante voor het oog - kan het wel anders of zijne deugd moest bezwijken in deze ongelijke strijd? Wie hem daarom veroordeelt of verwerpt, die bezinne zich op zijnen eigenen levensweg, legge de hand op zijn hart en schaame zich voor God. Neen, zijne krachten waren niet bestand tegen de overmagt der zonde. Onbezonnen had hij zich gewaagd in den draaikring eener bedorven wereld en weldra bleek het hoe weinig hij berekend was om hare aanvallen te wederstaan, haar bedriegelijke stand van der hand te wijzen en hare doodelijke schrikken te ontvlieden. Weldra week hij af van de weg van pligt en deugd, weldra was de eerste stap gedaan op het pad des verderfs, duizend anderen volgden die verschrikkelijke schrede en eer hij er aan dacht om terug te keren, gaapte een afgrond aan zijne voeten... een pragtige en verkwistende levenswijs de eerste oorzaak van zijn ongeluk... het vermogen waarmede hij door bedachtzaamheid en vlijt tot eenen eervollen en onafhankelijken stand had kunnen geraken, werd in weelde verkwist. De bedwelming van het schijngenot der zinnen maakte hem gevoelloos voor iedere indruk van het zedelijk gevoel, doof voor de laatste roepstem zijner onderdrukte rede. Het gewoel der verstrooijing en der zonden deed hem zich ontvlugten aan de

eenzaamheid die hem misschien aan God en aan zijn pligt zou hebben teruggegeven. Het verkeer met bedriegers en verleiders, het voorbeeld van ongelukkigen die zich baadden in den stroom der ongeregtigheid, deden hem zich overgeven aan de ongelikte ongeregeldheden, en bragten den doodsteek toe aan zijne stervende deugd. Daar ligt nu de rampzalige jongeling als het slachtoffer zijner onbedachtzaamheid in de diepste ellende gedompeld. Overdaad en weelde hebben hem beroofd van zijne laatste penning, zijn ongebonden en misdadig gedrag heeft de kracht van zijn ligchaam verlamd en de rust zijner ziel verwoest. Weldra ontbreekt hem het nodige, het noodzakelijke tot onderhoud van zijn leven. Tevergeefs wendt hij zich tot hen die in den voorspoed hem omringden en vergezelden en den overvloed des levens aan zijne disch genoten hadden. Nu armoede en kommer zijn deel werden, nu zijn hunne huizen en harten voor hem gesloten. Daar ligt hij, van alles op aarde verlaten, alleen niet verlaten van het ontwaakt geweten, hetwelk hem vervolgt als zijne schaduw, maar nog is de maat zijner jammeren niet vol. In de landstreek waar hij zich bevindt, ontstaat gebrek aan alles wat tot voedsel dient voor den mensch, de felle beet des hongers treft den ongelukkige. Geen enkele bete broods bleef hem over en vruchteloos ziet hij rond naar hulp en uitkomst. Verschrikkelijke overgang, de eenvoudige onbekrompenheid van het ouderlijk huis verruild tegen overdaad en verkwisting, overdaad en verkwisting verwisseld met gebrek en ellende. Tot wien zal hij zijne toevlugt nemen? Zal hij wederkeren tot het ouderlijk huis dat hij ligtzinnig verlaten heeft, en waar het berigt van zijn misdrijf en zijne schande droefheid en rouw zal veroorzaakt hebben? Valsche schaamte houdt hem hier van terug. De blik eens vaders is verpletterend wanneer hij rust op het schuldige kind. Voor den gehoorzamen zoon is de vaderlijke boezem eene zalige schuilplaats, maar voor hem wien zijn geweten aanklaagt, is de weg naar het vaderlijk hart moeijelijk en zwaar. Neen, liever wil hij in het zweet zijns aanschijns de bete der nooddruft aan den harden grond ontwoekeren en door den arbeid zijner handen zijnen honger stillen. Maar ook deze laatste toevlugt wordt hem ontzegd. Zijne vroegere levenswijs, zijn dubbelzinnig voorkomen wekken wederzin en verdenking tegen hem op en hij die in het ouderlijk verblijf op zijne wenken werd gehoorzaamd, biedt zich vruchteloos aan om dienstig te zijn in het vreemde huis. Alleen het verachte bedrijf van den zwijnenhoeder wordt hem toevertrouwd, maar ook nu wordt hem het onontbeerlijke onthouden, en het voedsel dat men den zwijnen dagelijks bragt en hetwelk hij eene begeerlijke spijs acht, wordt hem geweigerd. Ach! roept hij, hoevele huurlingen van mijnen vader hebben overvloed van brood en ik verga hier van honger. De overmaat zijner ellende had hem neergedrukt en verpletterd, maar maakte ook zijn hart week en gevoelig, en bragt hem tot inkeer. De gedachte dat zelfs de huurlingen zijns vaders het gebrek niet kenden hetwelk hem verteerde, herinnerde hem den gelukkigen tijd zijner jeugd, toen hij in den kring van aanverwanten en vrienden vrolijk en onbekommerd leefde, toen zijn hart nog rustig in zijnen boezem klopte, omdat hij nog niet had gezondigd. Wat hem in de dagen van weelde en losbandigheid onmogelijk had toegeschenen, wordt hem nu eene aannemelijke, eene bekoorlijke gedachte, een vertroostend uitzigt, een vast besluit. Op zijn aangezigt valt hij neder en verootmoedigt zich voor God terwijl hij wegsmelt in traanen. Neen, niet langer wil hij rondzwerven als een verworpeling, ten prooi aan den schrikkelijksten kommer en gefolterd door den angst zijner ziel. Wederkeren wil hij, wederkeren tot zijnen vader, het vaderlijk hart zal hem niet verstooten, zijne schuld zal hij hem belijden, op zijne knieën hem om

vergiffenis vragen. Vader, zal hij zeggen: ik heb gezondigd tegen den Hemel en tegen u en ik ben niet meer waardig uw zoon genaamd te worden, maar dit verwacht, dit begeer ik ook niet, maak mij slechts tot een uwer huurlingen. Versterkt en bemoedigd staat hij op van den grond, zonder uitstel wil hij zijn voornemen volbrengen. Reeds drukt de last zijner ellende hem minder zwaar. De togt moge moeijelijk en lang zijn, ieder oogenblik brengt hem nader aan het vaderlijk huis, gewillig en blijmoedig getroost hij zich elke ontbering. Dagen en weken gaan voorbij, ieder uur wordt zijn hart beklemder, daar herkent hij de onvergetelijke dreven zijner jeugd, daar ziet hij het gastvrij dak, de vriendelijke woning - en een man die haar verlaat en hem tegemoedt komt, zijn gang is onzeker, zijn oog is op hem gevestigd - God het is zijn vader! Ja, de grijsaard had vernomen dat zijn ongelukkige zoon wiens schuld en jammer hem zoo vele traanen gekost hadden, tot hem weder kwam en zijne woning naderde. Nu kan hij zijn gevoel niet bedwingen, de behoefte om te vergeven sprak luider dan elke andere aandoening, met een kloppend hart gaat hij naar buiten en ziet in den verten den verbleekten en uitgeteerden jongeling, maar hij herkent hem, het is zijn kind. De zonde en het gebrek mogen hunne sporen op zijn gelaat hebben gedrukt, het vaderlijke hart bedriegt zich niet, de kracht zijner liefde ondersteunt den wankelenden voet, wenend snelt hij naar hem toe en bedekt hem met kusschen. Niet aan mijne voeten, hier aan mijn hart is uwe plaats, dus spreekt hij den jongeling toe, die voor hem nederknielde, de belijdenis zijner schuld snikkend herhaalde en met afgebroken stem zeide: ik heb gezondigd tegen den Hemel en tegen u en ben niet waardig uw zoon genaamd te worden. Doch reeds richt zijne bevende hand hem op, de tranen des kinderlijken berouws vermengen zich met die der ouderlijke liefde en de verrukte vader klemt den wederge-

vonden zoon in zijne armen. Maar vergiffenis alleen is niet genoeg, herstel en gunst en eer moet er mede gepaard gaan. Brengt hier, zegt hij tot zijne dienstknegten, brengt hier het kostbaarste kleed en trekt het hem aan en laat een ring aan zijnen vinger prijken en schoeisels aan zijne voeten, en brengt het gemeste kalf en slagt het en laat ons eeten en vrolijk zijn. Het is feest in mijn hart, het zij ook feest in mijn huis, want deze mijn zoon was dood voor mij en is weder levendig geworden en hij was verloren en is weder gevonden.

Het dorp Bennebroek, met in het midden het kerkje.

Rust

Zoo mijn zwakke en gebrekkige voorstelling aan het verhaal van Jezus niet al deszelfs onnavolgbare schoonheid ontnomen heeft, dan zal deze treffende gelijkenis u gewis diep geroerd en bewogen hebben, en gij zult de goddelijke wijsheid van den leeraar bewonderen die alzoo sprak tot de schare. Doch deze gewaarwordingen, hoe betamelijk en pligtmatig ook, mogen echter niet de eenige indrukken zijn welke de geschiedenis van den verloren en wedergevonden zoon bij ons verwekken moet. Den diepen en belangrijken zin derzelven moeten wij toepassen op ons eigen hart en er winsten mede doen voor de eeuwigheid. Het is een woord van vermaaning en vertroosting, waardoor onze gezegende Verlosser zijne vijanden wilde beschamen, doch tevens allen die hem hoorden verbeteren en bemoedigen. Dit goed woord is ook tot ons gerigt, tot u en mij mijne hoorders, want het bevat den hoofdinhoud van Jezus' leer en doet ons den rampzaligen toestand kennen van zondaren voor God, maar ook zijne vaderlijke gezindheid jegens hen, wanneer opregt berouw hen terugbrengt aan zijne voeten. Zondaren zijn wij allen, maar door Christus kunnen wij kinderen en erfgenamen Gods worden. Gelijk de verloren zoon struikelen wij allen, maar wanneer wij willen wederkeren gelijk hij, dan is ook voor ons een vaderlijk hart en een vaderlijk huis geopend in den Hemel. Daarvoor is eenmaal het bloed vergoten van den schoonste onder de kinderen der menschen en de Heer der

heerlijkheid gestorven aan het kruis. Wanneer uw hart dit beseft en gevoelt, dan zult gij niet slechts de goddelijke wijsheid van de leeraar bewonderen die alzoo sprak tot

de schare, maar ook in dankbare aanbidding neder knielen voor den redder uwer zielen, den oversten leidsman uwer zaligheid, die u wil vrijmaken van de knellende boeien der zonde, en door het offer van zijn bloed u weder brengen tot God. Wel aan, mijne hoorders, besteden wij den tijd overig aan de beknopte overweging dezer gewigtige waarheden, en verleen mij de hernieuwing uwer aandagt, daar ik tot dat einde de hoofdtrekken die de behandeling der gelijkenis bevat, zal bijeen verzamelen tot onze waarschuwing en tot onze bemoediging. Doch zingen wij vooraf van Gezang 31:9, 6.

Het overwogen verhaal wijst ons op het verschrikkelijke der zonde, op de noodzaakelijkheid van het berouw en op Gods vaderlijke gezindheid jegens den boetvaardigen zondaar. De magtigste en gevaarlijkste vijand van ons geslagt, de zonde die ons belaagt en bedreigt van alle kanten, wier wapenen ons eigen hart en de wereld zijn; die bij den zwakke geweld, bij den sterke list, bij den zorgelooze verraad bezigt en zegenpraalt bij allen, wanneer wij haar zien in al het afschuwelijke en ontzettende harer gevolgen, dan vragen wij, wie is de dwaas die haar dienaar zijn wil? Maar ach, nimmer vertoont zij zich in deze gedaante, wanneer zij ons aan hare heerschappij wil onderwerpen. Het voorbeeld van den ligtzinnigen jongeling leert ons hoe onschuldig of verschoonbaar altans de eerste schrede is die de oorzaak is van duizend overtredingen en misdrijven en dikwijls ons lot voor de eeuwigheid beslist. Zacht en onmerkbaar voert zij ons de grenslijn over die het gebied van pligt en deugd afscheidt van het hart, en eer wij het vermoeden dat wij dit gebied hebben verlaten, is reeds de afstand onmeetbaar die er ons van verwijdert. Duizenderlei middelen staan haar ten dienste om ons tot deze schrede te verleiden en geen van die allen laat zij onbeproefd. Zoo het oog van anderen onze schreden bewaakt en onze deugd beveiligt, zij lokt ons met zich in de eenzaamheid en bestormt onze onschuld met de booze gedagten van ons bedriegelijk hart. Zoo in de stilte der eenzaamheid ons geweten ons vergezelt en zijne stem verheft tegen hare eischen, zij voert ons in het gewoel des levens, waar zij dien beschermengel in slaap wiegt en stort haar doodelijk gif in de beker der verstrooijing. Zoo de vrees voor het ouderlijk verwijt ons doet aarzelen, tegen deze vrees stelt zij onze eigenliefde over. Zoo de herinnering hunner tederheid en zorg ons wederhoudt, deze herinnering verdringt zij door die hunner bestraffing. Hunne voorzigtigheid verandert zij in gestrengheid en het woord der drift in het verwijt des toorns. Zoo ons de gedachte aan God als eertijds den vroomen lieveling van Jakob tegen de verzoeking werpt, zij wendt onze blik af van het geschreven woord zijner waarschuwing en liefde en verwijdert onze schreden van het heiligdom zijner aanbidding en altijd sleept zij ons mede, gelijk zij den jongeling in de gelijkenis deed, eerst tot het verzuim, daarna tot de overtreding en eindelijk, zoo God het niet verhoedt, tot misdaad. Dan staan wij beladen met de boeien onzer schande, onze adel ligt vertreden in het stof, het geluk van ons leven en het uitzigt onzer zielen is verbeuzeld voor een handvol slijk en een wezen voor den Hemel geschapen, ligt verward in de streeken der hel. Dan verheft zich de stem van het ontwaakt geweten, maar het is niet meer de vriendelijke beschermengel van voorheen, het is een wreekend regter, die met de weegschaal in de hand en het doodvonnis op de lippen ons aanklaagt voor God. Ja, wij zijn schuldig voor God die zijn beeld in onze ziel prent, zijne wet in ons binnenste geschreven en zijn evangelie heeft verkondigd aan onze harten, voor den vlekkeloos heiligen God bij wien

onreinheid en zonde een gruwel zijn en wiens alziend oog heeft gade geslagen in het gedruisch der wereld en in de stilte der eenzaamheid, bij het licht der zon en in de schaduwen der nacht, die de diepste schuilhoeken kent van ons hart, die het zag wanneer wij zondigden met onze daden of met onze gedachten en die eenmaal een iegelijks werk zal brengen in het geregte. En voor dezen God moeten wij verschijnen met den zwaren last onzer schuld, welligt spoedig verschijnen, ieder ogenblik van ons leven kan het laatste zijn. De dood klopt haast aan onze woningen, ook onze verste veste zal hij binnen klimmen, morgen... heden nog kan hij komen om ons voor den regterstoel des almagtigen de beslissing van ons eeuwig lot tegemoet te voeren. Deze waarheden zijn verschrikkelijk, maar het zijn toch zekere onloochenbare waarheden, die zich door gene drogredenen laten verdringen. Voor eene poos mogen wij hare stem smoren, weldra verheft zij zich weder, met verdubbelde kracht. Niemand zegge: zoo diep zal ik niet zinken. De zonde is gelijk aan de sneeuwvlok die, wanneer zij zich losmaakt van het gebergte, klein en gering is, maar weldra aangroeit tot eenen vreeselijken klomp en eindelijk alles verplettert in haren val. Neen, de taal van het hoogmoedig zelfvertrouwen past kwalijk op de lippen van de mensch uit eene vrouw geboren. Woorden van schuldgevoel en boete alleen voegen in zijn mond. Ja schuldbesef, boete, schaamte over ons zelven, zie daar wat ons voegt en wat alleen ons kan redden. Innig levendig berouw moet ons vervullen bij de gedachte aan God, wiens heiligste geboden wij met voeten getreden hebben, en wiens zon ons schuldig hoofd nog beschijnt. Hoe ver wij afgedwaald mogen zijn, wij moeten stilstaan op onzen weg, gelijk de jongeling in de gelijkenis. Wij moeten afdalen in ons eigen hart en inkeren tot ons zelven. De diepste onzer ellende moet ons hier toe brengen; de straf, die de zonde na zich sleept onze waarschuwing zijn,

gelijk zij het voor hem was, eer het voor eeuwig te laat is. Wat het ons ook kosten moge, wij moeten eenen blik slaan op het gelegde pad, het tooneel onzer vernedering en schande. Smartelijk zal dan wel de herinnering zijn aan hetgeen wij verloren en verbeurd hebben, en als het snijdingswerktuig van den gestrengen heelmeester, onze wonde doen bloeden, maar tot dezen prijs alleen kunnen wij behouden worden. Het gevoel der valsche schaamte moet worden onderdrukt en indien ons dit moeijelijk en zwaar valt, dan moeten wij strijden en neder vallen in het stof en bidden en wenen. Over de tranen die wij om onze overtredingen vergieten, behoeven wij niet te blozen, zij zijn de overblijfsels van onze geschonden adel en maken ons hart week gelijk de zomerregen den verharden grond. Daarom moeten wij het besluit nemen om weder te keren, en dit besluit zonder uitstel volbrengen, gelijk de jongeling in de gelijkenis deed, eer de verzoeking ons opnieuw genaakt. O als wij *zoo* om de veelheid onzer misdrijven met verachting van ons zelven vervuld zijn, als wij met smart en weedom onze schuld voor God belijden en dan het heilige voornemen opvatten om niet meer te zondigen, dan zijn onze zielen reeds gered uit de poel des verderfs, dan zijn wij reeds op weg naar het vaderlijk huis. Naar het vaderlijk huis? Ja broeders en zusters, dat predikt ons de zalige leer van onze Verlosser. Zij predikt het aan den schuldigsten onder ons, dat wij allen nog een Vader in den Hemel hebben, die op zijne afgedwaalde kinderen in genade neder ziet, die met innerlijke ontferming over ons bewogen is, en ons op wil rigten uit de diepte van onze val, ja weder aannemen in gunst en liefde, wanneer wij slechts met een verbrijzeld gemoed door Christus tot hem willen komen. O! diepte des rijkdoms, liefde der wijsheid en der kennisse Gods, hoe ondoorzoekelijk zijn zijne oordelen, hoe onnaspoorlijk zijne wegen. Daarvoor is de Gezegende des Vaders nedergedaald uit den Hemel, om die blijde boodschap, die mare des heils en der zaligheid, armen zondaren te verkondigen. Daarvoor heeft hij schande en smart veracht en den bittersten dood ondergaan, en nu hij verhoogd is in den Hemel, nu is hij ons een barmhartige Hoogepriester en een voorspraak bij God. Christenen, in die oogenblikken, als het gevoel uwer tekortkoming u drukt, als de boeien der zonden u knellen, als gij vruchteloos eene schuilplaats zoekt op aarde en de Hemel u ten vriendelijkst toelacht als het vaderland van rust en vrede voor boetvaardige zondaren, waar boven wolken en sterren een getrouwe Heiland en een verzoend Vader met open armen hen wachten, gevoelt gij in die oogenblikken wat gij aan Jezus verschuldigd zijt die uw eeuwig geluk heeft gesticht in zijn bloed. O, laat onze mond en ons hart hem prijzen en loven, maar boven al, dat onze daden hem verheerlijken, en de kostbare schat van Gods genade die hij uitstort in onze harten, niet vruchteloos gespild zij. Komt broeders en zusters, laat ons wederkeren tot onze Vader, Jezus roept ons. Niemand behoeft van verre te staan, voor allen is de toegang open, en het handschrift onzer zonden is voor eeuwig uitgewischt. Laat ons alleen gaan, en elkander vermanen, sterken en troosten, en met elkander waken en strijden, opdat bij onze thuiskomst geen onzer gemist worde. Is de band nog sterk die ons boeit aan het stof, laat ons den Verlosser bidden om zijnen Geest, opdat die band worde losgemaakt. Waarom langer gezucht in de ketenen der slavernij? In het vaderlijk huis wacht ons eeuwige vrijheid. Waarom ons langer gevoed met den draf der aarde, in het vaderlijk huis is overvloed van hemelsche spijzen. Wat heeft de wereld dat tegen deze schatten kan opwegen? Ja, daarboven zullen al onze tranen gedroogd worden, daar worden wij hersteld in gunst en eer. Juichende engelen zullen ons binnen halen en feest vieren bij onze komst. De stugge blik van onzen broeder zal ons niet bedroeven, want onze

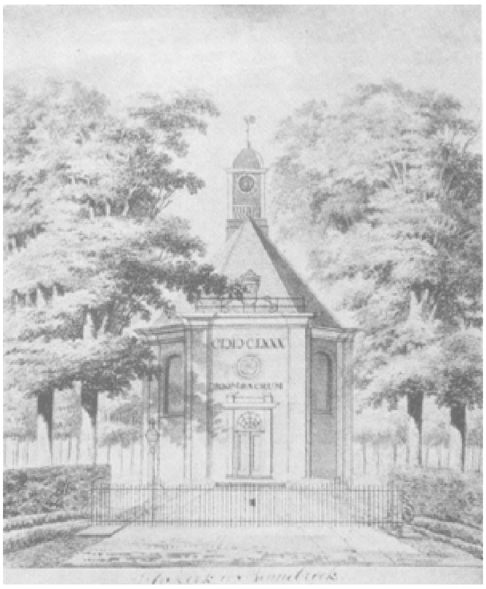
broeder is Jezus, die ons heeft lief gehad tot in den dood, die vooruit is gegaan om ons *daar* plaats te bereiden, en die ons wacht om ons in de armen te voeren van zijnen en van onze Vader. Amen.

Tot dankzegging het *Onze Vader*

Door tijdsgebrek het volgende niet uitgesproken:

Wij brengen u met getroffen harten onzen dank, liefderijke Vader in den Hemel, voor deze stille uuren van afzondering die wij mogten toewijden aan overdenking van het eeuwig belang onzer onsterfelijke zielen. Zie, ofschoon wij u vergeten, gij vergeet ons niet, maar roept en nodigt ons om den weg der zonde die naar het verderf leidt, te verlaten en tot u weder te keren die onze vriend en leidsman en vader zijt, die onzen schulden ons vergeven wilt en ons deelgenoten maken van stoorloos en onvergankelijk geluk. O mogt deze roepstem van het Evangelie, die gij ook tot den schuldigste onzer brengt, niet vruchteloos ons in de ooren klinken, mogt de wereld ons niet langer beroven van den kostbaarste schat onzer zielen, die gij ons schenken wilt in Christus. Wek in ons die afkeer van de zonde, dien ootmoed voor u, dat vast geloof in Christus, die ons vernielen en bezeeren moeten zoo wij ons niet los zullen maken uit de boeien der zonde. Schenk ons uwen heiligen geest om ons in den moeielijke strijd te ondersteunen en te sterken, om ons te ontgloeijen van liefde voor u en uwe zalige dienst en van dat heilig verlangen naar de vrijheid der kinderen Gods die Christus voor ons verworven heeft. Laat de prediking dezer ure hiertoe bevordelijk zijn. Het volbragte werk leggen wij neder voor uwe voeten en smeken u ootmoedig om uwen zegen over het uitgestrooide zaad. Mogt het wortelschieten in

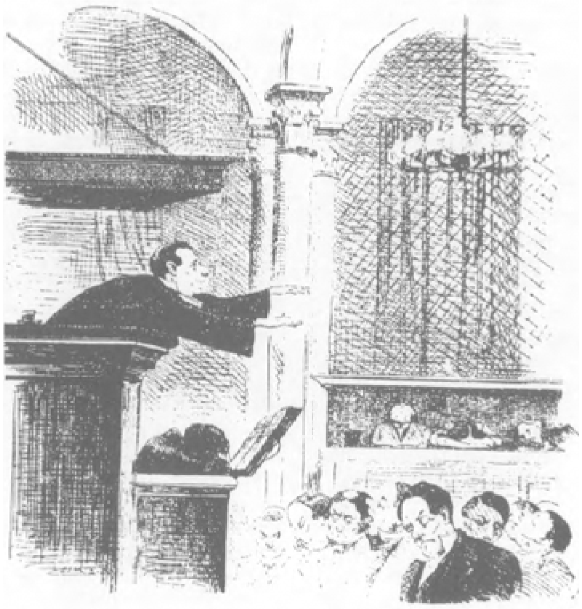
onze harten, welig opwassen tot uwen eer en rijke vruchten voortbrengen des geloofs en der bekering. Breid het rijk van Christus uit over de gansche aarde, opdat de roepstem van de goeden Herder door allen gehoord en door allen gevolgd worde. Bewaar en zegen zijne gemeente waar zij vergadert, dat zij in geloof en liefde overvloedig doet zijn. Amen.



Het kerkje, tekening door H. Tavenier, 1783.

Voeg hierby nu de vroegpreèk en 't hanegekraai, En dan is de morgenstond toch al byzonder fraai; -

Voeg hierby nu de vroegpreèk en 't hanegekraai,



En dan is de morgenstond toch al byzonder fraai; —

Eindnoten:

* Tekst ontleend aan:
Schriftje met blauw omslag waarop prent van een zeeslag. Bevat preek van Gerrit van de Linde, op 22 sept. 1833 te Bennebroek gehouden. Zonder titel.
Universiteitsbibliotheek Amsterdam, Handschriftenafdeling, XXI C 23.
Herkomst: op UB onbekend.
Waarschijnlijk kopie van het origineel, geschreven in een ongeoefend handschrift met veel fouten.
Om de tekst leesbaar te maken heb ik erg veel moeten veranderen, zoveel dat een verantwoording daarvan geen zin heeft. Toevoegingen, naamvalsverbeteringen en gissingen heb ik, zoals vanzelf spreekt, geprobeerd in negentiende-eeuwse stijl te houden. Af en toe kon ik aan de hand van de evangelietekst corrupties herstellen.
(Marita Mathijsen)

De tekenaars van De Schoolmeester*

O.H. Dijkstra

Slechts weinig Nederlandse schrijvers en dichters viel in de vorige eeuw een illustratie van hun werk ten deel. Goede illustratoren waren zeldzaam. Sommige werken van Van Lennep werden door Rochussen en David Bles verlucht. De Camera werd in 1878 geillustreerd door Slerig. Een geillustreerde uitgave van de Max Havelaar is mij niet bekend.

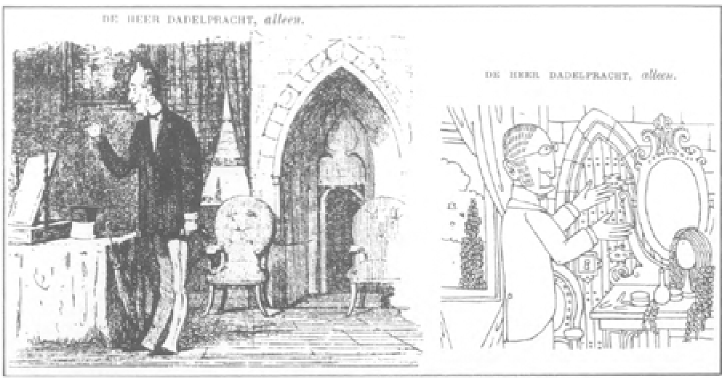
De Gedichten van den Schoolmeester werden voor het eerst in 1859 uitgegeven door J. van Lennep bij Gebr. Kraay in Amsterdam. Hoe men ook over de waarde van deze poëzie moge denken, zeker is, dat deze gedichten bij het Nederlandse volk aansloegen. En nóg kennen wij er allen enkele regels uit. Wie troost niet iemand, die zwaar verkouden is, met de woorden: *En zo lang zijn neus maar nat en fris is, is 't een bewijs, dat meneer zo gezond als een vis is*. Of, als het zo te pas komt: *Een leeuw is eigentlijk iemand, die bang is voor niemand*. Zeker zijn er een twintigtal uitgaven van deze gedichten verschenen, de eerste zeven bij Gebr. Kraay, de achtste en negende bij Elsevier en ongeveer gelijktijdig twee drukken bij Gebr. Cohen, vervolgens ettelijke z.g. volksuitgaven (niet geillustreerd) en tenslotte een zevental uitgaven van de Wereldbibliotheek. Na de vijfde druk (1865) besloten Gebr. Kraay voor het eerst een geillustreerde editie uit te geven. De opdracht tot de illustratie werd gegeven aan een jonge kunstschilder, Anthonie de Vries.

Zijn illustraties van de Schoolmeester zijn bijzonder in de smaak gevallen. Geen wonder. Zij evenaren in humor de gedichten, waarbij zij geschreven zijn. Daarbij zijn zij, voor zover dit uit de houtgravures is op te maken, uitstekend getekend. Maar ook de houtgravures op zichzelf zijn van voortreffelijke kwaliteit. Vooral als men de zesde of zevende druk nog te pakken kan krijgen, die op goed papier gedrukt zijn en waarin de houtgravures nog de oorspronkelijke frisheid en scherpte hebben, kan men van deze illustraties genieten. Men komt deze drukken nog wel in een boeken-antiquariaat tegen.

In 1901 gaf Elsevier de negende druk uit, ditmaal geillustreerd met prentjes van een tekenaar, die omstreeks de eeuwwisseling in trek was, Co (Jacobus) Doncker (1874-1917). Hij was een Haarlemmer. Hij was bekend door zijn tekeningen in het toen gangbare politieke spotblad *De ware Jacob*. Ook schreef hij een enkel dichtwerk, b.v. *Hoe Dr. Mol zijn vrouw kreeg*. Zijn ‘poëzie’, die ook van het humoristische genre is, staat zeker achter bij die van de Schoolmeester. Kan men er nog over strijden, of het werk van de Schoolmeester rijmelarij is, dat van Co Doncker is het zeker. Ook staan zijn illustraties van de Schoolmeester ver achter bij die van Anthonie de Vries.[1.] Zijn de laatste humoristisch, die van Co Doncker kan men hoogstens grappig noemen. Het zijn lineaire tekeningetjes net als van de tegenwoordige cartoonisten. Men zou ze als een overgang naar de cartoons kunnen beschouwen. Doncker is zo verstandig geweest, steeds andere passages van de Schoolmeester te illustreren dan Anth. de Vries. Het is natuurlijk geen toeval, dat ook hij 300 tekeningen maakte. Hoe verdienstelijk de poging ook was, zijn illustraties zijn geen succes geworden. Het is slechts bij één druk gebleven. Daarentegen verschenen na 1901 nog wel negen drukken met de illustraties van Anth. de Vries, tot in 1959 toe.

In 1942 werd door Arti et Amicitiae, waarschijnlijk als premie, een boekje uitgegeven *De schipbreuk en andere gedichten van den Schoolmeester*. Deze bloemlezing is in de eerste plaats geillustreerd door G. Westerman. Ook andere tekenaars van naam hebben een bijdrage geleverd (Colnot, Bobeldijk, Jurres, van der Poll, Wouters, Schutte, Van der Walle, Staller, Bolding, Rovers). Zoals te verwachten is is er uitstekend tekenwerk bij. Jurres munt hier uit. Het is echter een geheel andere opgaaf een boek te illustreren met 300 tekeningen, dan er één of enkele tekeningen voor te leveren; in zoverre is vergelijking met de illustraties van Anth. de Vries en Co Doncker moeilijk, zo niet onmogelijk. Het valt echter op dat in de uitgave van Arti de humor vaak helemaal zoek is, in tegenstelling tot de illustraties van Anthonie de Vries, waarin zich het geestige van de ge-

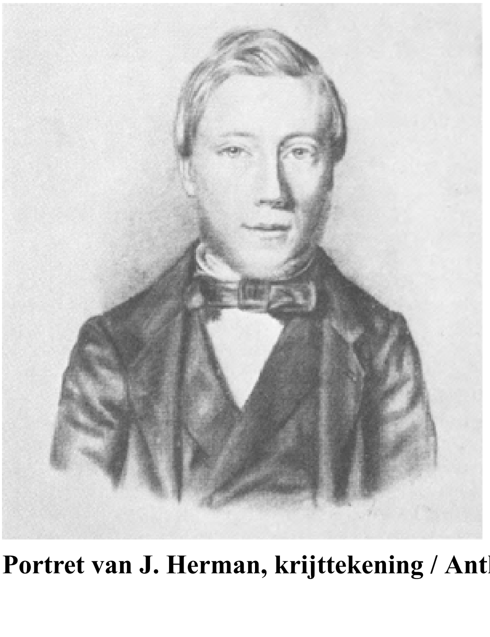
dichten zo goed weerspiegelt. G. Westerman is wat dat betreft nog de beste.



Links: illustratie Anthonij de Vries. Rechts: illustratie J. Doncker.

Behalve de bovengenoemde illustraties zijn er nog enkele titelplaten getekend voor de muzikale bewerking van *De schipbreuk* van Johan Wagenaar door Jan Toorop en G.W.P. van Dokkum. De tekening van Toorop is meer een verluchting bij de muziek, die van Van Dokkum een van de tekst.

De tekenaar die het meest verbonden is met *De gedichten van den Schoolmeester*, is toch Anthonie de Vries. Hij is in onze kunsthistorische litteratuur een vrijwel onbekende. Afgezien van de illustratie van de Schoolmeester[2] is geen werk van hem bekend; begrijpelijk, want het overige is van zeer geringe betekenis. Wel van betekenis is zijn verluchting van deze gedichten, die tot in 1959 met zijn illustraties uitgegeven zijn. Zeker twaalf drukken zijn met zijn illustraties verschenen. Hierdoor heeft zijn werk een verspreiding in ons land gevonden als van weinig andere illustratoren. Natuurlijk berust de populariteit van deze gedichten in de eerste plaats op de humor van het geschrevene. Het moge dan geen verheven poëzie zijn, het Nederlandse volk was er door gepakt en het is een stukje van zijn geestelijk bezit. Anthonie de Vries heeft met zijn illustraties een bijdrage geleverd voor de popularisering van deze gedichten. Zijn prentjes doen er in humor niet voor onder en vele zijn staaltjes van voortreffelijke tekenkunst.



Portret van J. Herman, krijttekening / Anthonij de Vries.

Over het leven van Anthonie de Vries is weinig bekend. C. Veth[3.], de enige, die de illustraties van de Schoolmeester bespreekt, wist niets van hem af, maar waardeerde hem hoog om zijn oorspronkelijkheid. De gegevens van Plasschaert[4.], Waller[5.] en Scheen[6.] zijn summier; die van de twee laatsten zijn niet geheel juist. Ik wil daarom trachten onze kennis in deze aan te vullen. Anthonie de Vries werd in Amsterdam geboren op 13 februari 1841 als zoon van Harmen de Vries en Lena Dorothea Aartzen. Zijn vader was kantoorbediende; later staat hij als boekhouder vermeld. De familie woonde ten tijde van de geboorte van Anthonie in de Lange Leidse Dwarsstraat. Hij heeft twee zusters en drie broers gehad, die zich geen van allen in de beeldende kunst onderscheiden hebben. Over de prille jeugd van Anthonie is niets bekend. Wij vinden hem weer terug als leerling van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam[7.]. Op een staat van de leerlingen van deze Academie van 28 oktober

1857, aanwezig in het Rijksarchief in Den Haag[8], komt zijn naam voor bij de leerlingschilders naar het naakt model. Aangezien men bij zijn opleiding eerst een tijd moest tekenen naar gipsbeelden, vóór men naar naakt model mocht schilderen, is het aannemelijk, dat hij in 1856 voor het eerst werd toegelaten. Hij moet een goede leerling geweest zijn. Uit een penning blijkt, dat hij in 1857 aan de Academie de eerste prijs heeft gewonnen voor het tekenen naar 'pleister'[6], waarmee afgietsels bedoeld zijn[9]. Over het verblijf van Anthonie aan de Academie is verder niets bekend, ook niet, wanneer hij deze inrichting verlaten heeft. Als wij aannemen, dat dit omstreeks 1860 het geval is geweest, dan rijst de vraag wat hij in de jaren 1860-67 gedaan heeft. Zijn behoeften zullen gering geweest zijn. Hij woonde bij zijn ouders in; deze verhuisden in 1860 naar de Kerkstraat, ook genoemd Amstelveld Z 584. In het adresboek 1865/66 wordt hij voor het eerst aan hetzelfde adres als kunstschilder vermeld. In 1860 exposeerde hij op de Tentoonstelling van levende meesters te Amsterdam een portret en in hetzelfde jaar bij Arti een schilderij onder de titel *De kleine verzorgster*. Ook op de tentoonstellingen van Arti van 1861 en 1867 hingen schilderijen van zijn hand[10]. Wij weten, dat hij nogal eens copieerde naar oude meesters. Het is daarom wel heel waarschijnlijk, dat hij in die jaren getracht heeft door de schilderkunst in zijn onderhoud te voorzien.

Op 11 juli 1867 werd hij benoemd tot onderwijzer in het tekenen aan de Openbare armenschool no. 12 te Amsterdam, op een jaarwedde van Fl. 400,--. Hij legde bij zijn sollicitatie een certificaat, hem uitgereikt door de Kon. Academie van Beeldende Kunsten, over[10]. Het blijkt niet, dat hij een tekenacte voor het lagere of middelbare onderwijs bezat. Op 20 februari 1870 vroeg hij eervol ontslag[10]. Hij was toen nl. leraar in het tekenen aan de Rijkskweekschool voor onderwijzers te Haarlem geworden (16 nov. 1869)[11]. Op 28 mei 1870 werd hij ingeschreven in het bevolkingsregister van Haarlem. Daar trouwde hij op 23 maart 1871 met Hendrika Kruse. Vier kunstbroeders uit Amsterdam waren de getuigen. Op 29 december 1872 is hij plotseling overleden. In ettelijke kranten vindt men een artikeltje aan hem gewijd. De dood zou het gevolg van een 'noodlottig toeval' zijn geweest; volgens de familie was dit een hondebeet. Uit zijn huwelijk zijn geen kinderen geboren. Zijn weduwe is niet hertrouwd. Zij overleed te Haarlem op 16 oktober 1902 zonder een testament na te laten. Tekeningen en papieren van Anthonie, die zij in haar bezit kan hebben gehad, heb ik niet kunnen terugvinden. Ook geen portret. Anthonie de Vries is in Amsterdam geen lid van Arti en in Haarlem geen lid van Kunst zij ons Doel geweest.

Het werk van Anth. de Vries is van geringe omvang geweest.

Penelope, oliverf / Anthonij de Vries.

Illustraties

In de uitgave van de werken van P.A. de Genestet door C.P. Tiele, (uitgegeven door Gebr. Kraay, Amsterdam, 1869) komt tegenover het titelblad een portret van de dichter voor, getekend door Anth. de Vries en gegraveerd door W. Steelink. Aangezien De Genestet al in 1861 gestorven was, is het portret mogelijk getekend naar de foto, die zich thans in het Nederlands letterkundig museum en documentatiecentrum te 's Gravenhage bevindt.

De Gedichten van den Schoolmeester, uitgegeven door Mr. J. van Lennep bij Gebr. Kraay te Amsterdam[2.]. De eerste druk verscheen in 1859. De 6e druk, de eerste, die geillustreerd werd, verscheen in 1872. In het prospectus uit 1870[12.] schreef de uitgever, dat deze druk 200 illustraties van Anthonie de Vries zou bevatten. Blijkbaar was Anthonie zo bezeten van dit illustratie-werk, dat hij er 300 maakte. De uitgever was er blijkbaar zo mee ingenomen, dat hij ze alle 300 plaatste. Ook al heeft een latere uitgever het wel eens met een andere illustrator geprobeerd (9e druk, 1901), de 12e (1902) en de 13e druk (1910) waren weer met de prentjes van Anth. de Vries geillustreerd. Tussen de geillustreerde drukken door verschenen ettelijke ongeillustreerde volksuitgaven. In 1908 werden de gedichten door de Wereldbibliotheek uitgegeven ‘met de oorspronkelijke illustraties’, doch zonder vermelding van de naam van de tekenaar. Ook in de vijf volgende drukken van dezelfde uitgever kwam de naam van Anthonie de Vries niet voor, hoewel het boek wel met zijn prentjes versierd was. Eerst in de uitgave van 1959 verscheen Anth. de Vries op het titelblad[13.].

De oorspronkelijke tekeningen zijn niet meer bekend. Naar deze tekeningen zijn houtgravures gemaakt door Isaac Weissenbruch en door Comte. De laatste is onbekend. Volgens Waller[5.] is een Charles Comte van ong. 1845-1860 in Den Haag als houtgraveur werkzaam geweest. Zou hij een deel der illustraties van

De Schoolmeester gegraveerd hebben? Dan zou hij nog geruime tijd na 1860 voor een Nederlandse uitgever gewerkt hebben. Ik moet hier een vraagteken zetten. Op twee afbeeldingen (7e druk, bl. 188 en 291) komt de signatuur AdV voor.

Links: illustratie Anthonij de Vries. Rechts: illustratie J. Doncker.

De afbeeldingen van De Vries versterken de humor van de gedichten het meest, als hij droog-komisch blijft en nauwelijks overdrijft. Daarnaast laat hij zich in verreweg de meeste illustraties als een uitstekend tekenaar kennen. Vrijwel alle prentjes zijn op een vlotte wijze getekend; in het bijzonder slaat dit op de figuren, waarbij hij personen in alle mogelijke houdingen en geestestoestanden afbeeldt; zij moeten hem zonder enige moeite uit de pen gevloeid zijn (fig. 1 en 2). Een zwak punt is echter, dat hij, blijkbaar om grappig te zijn, de neus vaak te groot tekent. Het grote gemak, waarmede hij zijn schetsjes op papier geworpen heeft, verklaart, dat het oorspronkelijke aantal van 200 op 300 verhoogd is.

In hetzelfde jaar (1872), waarin de gedichten van de Schoolmeester voor het eerst met de prentjes van Anth. de Vries verschenen, kondigen Gebr. Kraay de uitgave van een Wereldhistorie voor het huisgezin door P.J. Andriessen aan, te illustreren door Anth. de Vries en P.J. Arendzen. Van de eerste zegt het prospectus: ‘Heeft de heer Anth. de Vries zich reeds een naam verworven door zijn geestige illustraties voor *De Gedichten van den Schoolmeester...*’ Blijkbaar had de geillustreerde uitgave van de gedichten onmiddellijk waardering gevonden. Maar van de wereldhistorie zijn slechts drie afleveringen verschenen. Van deze drie heb ik er één, die tevens prospectus was, teruggevonden[12]. Deze bevat twee plaatjes met de signatuur AdV. Zij zijn echter van minder kwaliteit dan de illustraties van de Schoolmeester.

Verder illustratiewerk van De Vries heb ik niet gevonden. In de geillustreerde tijdschriften, die toen (1861-1872) werden uitgegeven, o.a. in het fraaie Nederlandsche Magazijn (1861-1870), dat bijdragen van tal van bekende Nederlandse tekenaars uit die jaren bevatte, ben ik hem niet tegen gekomen. Is het nog doenlijk vrijwel alle geillustreerde tijdschriften uit die jaren op illustraties door Anth. de Vries na te slaan, het is niet mogelijk alle boeken uit die tijd te doorzoeken. Vele bestaan niet meer. Een klapper op illustratoren en hun werk uit de jaren 1860-1872 ontbreekt. Ik heb in de vele boeken, die ik er op nagezocht heb, geen werk van Anthonie de Vries gevonden. Hierbij moet ik één voorbehoud maken. De illustratie van *De Gedichten van den Schoolmeester* was een belangrijke opdracht, die voor de uitgevers, Gebr. Kraay, financiële risico's meebracht. Zij zullen die opdracht niet aan een hun onbekende tekenaar gegeven hebben. Nu hadden zij in 1868 een gedichtenbundel van E. Laurillard uitgegeven, getiteld *Peper en Zout*. Op het titelblad treft men een vignet aan, waarop ettelijke voorwerpen en dieren en ook twee manskoppen zijn afgebeeld; deze afbeeldingen hebben een treffende gelijkenis met die van *De*

Gedichten van den Schoolmeester. Er is echter geen signatuur. Indien mijn veronderstelling, dat ook dit werk van Anthonie is, juist is, dan hebben Gebr. Kraay in 1868 (Laurillard), 1869 (De Genestet), 1870 (De Schoolmeester) en 1872 (Andriessen) hem boeken ter illustratie gegeven. Het is mij niet gebleken, dat Anthonie de Vries nog andere opdrachtgevers heeft gehad.

Tekeningen

De enige tekeningen van De Vries, die ik heb kunnen terugvinden, bevinden zich in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam. Beide zijn zwart-krijt-tekeningen, met wit gehoogd, op lichtbruin papier en gesigneerd A. de Vries. De ene is een portret van zijn zuster Geultjen (fig. 3)[14.], de andere van haar verloofde J. Herman (fig. 4)[15.]. Beide portretten zijn uit 1856. Het zijn aardige, maar wel wat conventionele portretten. Als Anthonie dit werk op 15-jarige leeftijd in 1856 getoond heeft bij zijn verzoek om toelating tot de Academie, dan is

het begrijpelijk, dat hij als leerling aangenomen is.

Links: illustratie Anthonij de Vries. Rechts: illustratie J. Doncker.

Schilderijen

Het is mij gelukt bij familieleden van Anthonie de Vries nog een drietal van zijn schilderijen te achterhalen. Het schilderij *Penelope* wordt in de meeste overlijdensberichten genoemd, ook omdat het kort voor zijn dood tentoongesteld geweest was[19.]. Het is blijkbaar als zijn meesterstuk beschouwd[16.] (fig. 5). Naast dit

romantische en traditionele schilderij vormt een fraaie olieverfschets, die op impressionistische wijze geschilderd is, een verrassing[17.] (fig. 6). Tenslotte vermeld ik een doek, voorstellende een laantje, waarin een jager met zijn hond, een romantisch tafereel[18.].

In enige tentoonstellings- en veilingcatalogi trof ik de titels van enkele schilderijen, tekeningen en aquarellen van zijn hand aan, die nogal eens een uiting zijn van romantische gevoelens[19.]. Voorzover dit aan de hand van de drie teruggevonden schilderijen te zeggen valt, is Anthonie de Vries, hoezeer hij als illustrator moge hebben uitgeblonken, als schilder geen groot figuur geweest.

Naast zijn originele schilderijen vermeld ik een drietal kopieën. Twee zijn naar schilderijen door B. van der Helst, portretten van Andries[20.] en Gerard Bicker[21.]. In het bijzonder is het portret van Andries Bicker een zeer fraaie kopie, waaruit wel blijkt, dat Anthonie de techniek van de schilderkunst goed meester was. Zowel de originelen als de kopieën behoren tot de inventaris van het Rijksmuseum. Tenslotte vond ik een kopie van een Hollands binnenhuisje door P. de Hoogh[22.], waarvan het origineel zich ook in het Rijksmuseum bevindt[23.].

Portret van Geultjen de Vries, krijttekening / Anthonij de Vries.

'Op dronkaart', houtgravure / Anthonij de Vries.

Eindnoten:

* Met toestemming van de weduwe van O.H. Dijkstra heb ik de volgende twee artikelen van zijn hand samengevoegd, waarbij enkele verbindende zinnen werden toegevoegd en een dubbele passage geschrapt: O.H. Dijkstra. 'De tekenaars van de Schoolmeester'. In: *Algemeen Handelsblad*, 14 april 1972.
O.H. Dijkstra. 'Anthonie de Vries, *illustrator*'. In: *Oud-Holland*, jrg. 83 (1968) 3-4, p. 224-229. (MM).

1. Voor een geheel andere kijk op de tekeningen van Doncker leze men: C. Veth. *De geschiedenis van de Nederlandsche caricatuur*. Leiden: 1921. p. 294:
De versieringen van *De Gedichten van den Schoolmeester*, 9de uitgave behooren zeker tot het beste wat hij gedaan heeft. Ze doen ons die gezellige prentjes van Anth. de Vries niet geheel

vergeten (waartoe ook), maar ze behooren toch ook echt bij den tekst, al is het op een andere manier. De Vries is de behaaglijk-filistreuze kant van De Schoolmeester, Co Doncker de capricieuze en dolle kant. Hij illustreert bij voorkeur alle malle uitwijdingen en afdwalingen, elk dwaas beeld, hij maakt buitelingen en capriolen, hij is een clownesk miniator meer dan een illustrator. De nuchtere genre-schilderijtjes van De Vries, die ons tusschen de rare sprongen van den schrijver tot rust laten komen, zijn vervangen door een soort van groteske marginalia, doller, redeloozer dan de verzen. (MM)

Co Doncker. Illustratie
uit 'De Schoolmeester'.

Co Doncker. Illustratie uit 'De Schoolmeester'.

2. *De Gedichten van den Schoolmeester*, uitgegeven door Mr. J. van Lennep, 6e en latere drukken, Gebr. Kraay, Amsterdam, 1872.
3. C. Veth, *Geschiedenis van de Nederlandsche cancatuur*, Leiden, 1921. C. Veth, *Een eeuw Nederlandsche caricatuur*, Amsterdam, 1941. In beide werken ongeveer dezelfde tekst.
4. A. Plasschaert, *Hollandsche schilderkunst*, Amsterdam, 1923.
5. F.G. Waller, *Biografisch woordenboek van Noord-Nederlandsche graveurs*, 's-Gravenhage, 1938.
6. P.A. Scheen, *Honderd jaren Nederlandsche schilderen teekenkunst*, Den Haag 1946.
7. Volgens F.G. Waller, l.c., heeft hij in deze inrichting zijn entrée gemaakt in 1856, dus 15 jaar oud. Aangezien het archief van de Kon. Academie (thans Rijksacademie van Beeldende Kunsten) op zolder opgeslagen en niet te raadplegen is, heb ik dit niet kunnen controleren.
8. Rijksarchief, Den Haag (Onderwijs, exh. 30 October 1857 nr. 82).

6. P.A. Scheen, *Honderd jaren Nederlandsche schilderen teekenkunst*, Den Haag 1946.

9. In het bezit van Ds. J.C. Hamel, Monnickendam.
10. Gemeente-archief, Amsterdam.

10. Gemeente-archief, Amsterdam.
10. Gemeente-archief, Amsterdam.

11. *Gedenkboek Rijkskweekschool voor onderwijzers te Haarlem 1862-1912*, Amsterdam, 1912.

2. *De Gedichten van den Schoolmeester*, uitgegeven door Mr. J. van Lennep, 6e en latere drukken, Gebr. Kraay, Amsterdam, 1872.

12. Bibliotheek van de Ver. tot behartiging van de belangen des boekhandels, Amsterdam.
13. *Keuze uit de Gedichten van den Schoolmeester*, verzorgd en ingeleid door Dr. F.K.H. Kossmann, met enkele van de illustraties van Anth. de Vries, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1959.

5. F.G. Waller, *Biografisch woordenboek van Noord-Nederlandsche graveurs*, 's-Gravenhage, 1938.
12. Bibliotheek van de Ver. tot behartiging van de belangen des boekhandels, Amsterdam.

14. Gedateerd 5-9-1856. Afm. 26,5 × 20,4 cm.
15. Gedateerd 1856. Afm. 27 × 20,2 cm.
19. 1860 Tentoonst. levende meesters, Amsterdam, no 531: een portret; 1860 Tentoonst. Arti no. 203: De kleine verzorgster; 1861 Tentoonst. Arti no. 323: Een hengelaarliefhebber; 1867 Tentoonst. Arti no. 220: Vroege zorgen; 1870 Salon d'Anvers no. 350: Médaillon (gravure); 1871 Tentoonst. Arti no. 259: Communisten (tek.), no. 260: Een familie buiten (tek.); 1872 Tentoonst. Arti no. 227: Binnenhuis, no. 228: Penelope; 1875 Veiling C.F. Roos en C.F. Roos Jr (Brakke Grond, A'dam) no. 63: Moeder en kind (zwart krijt); 1881 Veiling Pappelendam en Schouten (gebouw Pictura, A'dam) no. 205: Paysage, effet du soir (aquarelle); 1886 Verkoping 9 febr. in de Brakke Grond, A'dam no. 91: Hollandsche polder met boerenwoning bij ondergaande zon (aquarel).
16. In het bezit van Ds. J.C. Hamel, Monnickendam. Paneel, 49,5 × 63,3 cm. Niet gesigneerd.
17. In het bezit van mevr. A. Mertens-Herman te Amstelveen. Paneel, dagmaat 14 1/2 × 21 cm. Gesign. Anth. de Vries.
18. In het bezit van Ds. J.C. Hamel te Monnickendam. Doek 47 1/2 × 57 1/2 cm. Gesigneerd A. de Vries 1872.

19. 1860 Tentoonst. levende meesters, Amsterdam, no 531: een portret; 1860 Tentoonst. Arti no. 203: De kleine verzorgster; 1861 Tentoonst. Arti no. 323: Een hengelaarliefhebber; 1867 Tentoonst. Arti no. 220: Vroege zorgen; 1870 Salon d'Anvers no. 350: Médaillon (gravure); 1871 Tentoonst. Arti no. 259: Communisten (tek.), no. 260: Een familie buiten (tek.); 1872 Tentoonst. Arti no. 227: Binnenhuis, no. 228: Penelope; 1875 Veiling C.F. Roos en C.F. Roos Jr (Brakke Grond, A'dam) no. 63: Moeder en kind (zwart krijt); 1881 Veiling Pappelendam en Schouten (gebouw Pictura, A'dam) no. 205: Paysage, effet du soir (aquarelle); 1886 Verkoping

9 febr. in de Brakke Grond, A'dam no. 91: Hollandsche polder met boerenwoning bij ondergaande zon (aquarel).

20. Thans in het Historisch museum van Amsterdam (De Waag). Doek, 90 × 69 cm.
21. Thans in het Muiderslot. Doek, 90 × 69 cm.
22. In het bezit van mevr. G. Koper, Haarlem, en uit familiebezit van Anth. de Vries afkomstig. Doek. Dagmaat 50 × 57 1/2 cm.
23. Cat. 1920 no. 1250 (Moederplichten).

Zijne begaafde teekenpen
T. van Deel

De plaats van de prentjes van Anth. de Vries

De Gedichten van den Schoolmeester zijn niet meer goed voor te stellen zonder de prentjes van Anthonij de Vries. Uit de drukgeschiedenis blijkt dat ze telkens weer gebruikt werden, zelfs toen de oorspronkelijke houtgravures verloren waren gegaan, zelfs toen door overname van overname alle fijnheid eraan ging ontbreken. Er verschenen natuurlijk wel edities zonder illustraties - en die zagen er dus uit zoals De Schoolmeester er vijf drukken lang had uitgezien - maar de zesde, de eerste geillustreerde druk van 1872 bleef toch de basis voor elke échte Schoolmeester-editie.

Waar die speciale bekoring van De Vries' prentjes op berust, moet ieder voor zichzelf uitmaken, maar er is één gegeven dat stellig bijdraagt aan het plezier dat ze verschaffen: de plaats in de tekst waarop ze voorkomen.

Anthonij de Vries nam het illustreren serieus, hij rekende precies uit - de lay out van de zesde druk in aanmerking nemend - op welke plek hij met zijn tekeningetjes kon inspringen in de tekst. Hij wilde klaarblijkelijk niet naast, maar in de tekst werken. Zo verbond hij zijn prentjes onlosmakelijk met de gedichten, of beter: met juist die passage, die regel of dat woord waarna hij ze liet volgen.

Iets dergelijks is bij negentiende-eeuwse humoristische poëzie niet ongebruikelijk. Soms zorgt de auteur zelf voor het beeldende element van zijn tekst, bijvoorbeeld Wilhelm Busch, en grijpen tekst en beeld zozeer ineen dat er iets kapot gaat als die twee uit elkaar worden gehaald. Ik wil niet zeggen dat De Vries steeds een zo volledige samenhang heeft nagestreefd, maar wie er op let moet wel vinden dat de plaats waarop hij zijn prentjes invoegde voor geen gering deel hun humoristisch effect bepaalt.

Een mooi voorbeeld levert 'De Morgenstond' waar we op blz. 161 - ik gebruik steeds de zesde druk - worden uitgenodigd mee naar de moestuin te gaan. De Vries dringt dan met zijn illustratie zelfs een versregel binnen:

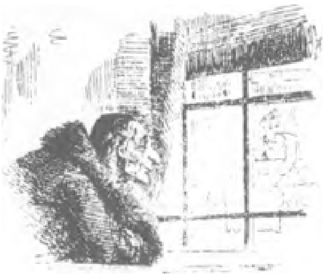
Hij neemt hier, zoals men ziet, De Schoolmeester letterlijk, en geeft daarmee een beeldend equivalent van een gebruikelijk literair huraorprocédé, dat ook De Schoolmeester vaak hanteert.

In *De Gedichten* komen meer van zulke interrupties voor. Het beeld mengt zich dan geestig in de tekst en zoiets bewijst hoe secuur De Vries de gedichten gelezen heeft. Een ander voorbeeld op blz. 104, uit 'Het Paard':

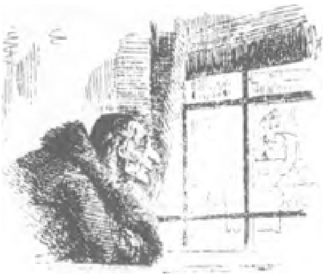
Waar vindt men nu schier
Onder de vernuftigen op alle vier
Zoo'n nuttig en aangenaam dier,
Dat zijn plicht doet met zooveel pleizier?

De Vries maakte zijn prentjes tot onderdeel van de tekst. Ze moeten om zo te zeggen meegelezen worden, ongeveer zoals Vroman van ons verwacht in *Manke vliegen*. Meestal treden ze op binnen het gedicht, binnen de strofe, zelfs - zoals we zagen - binnen de versregel, maar het komt ook voor dat ze het gedicht beginnen en afsluiten.

Latere, geillustreerde drukken van De Schoolmeester hebben De Vries' perfectie in dit opzicht niet kunnen respecteren (1). De prentjes kwamen terecht op andere plaatsen, de nieuwe vormgeving noodzaakte daartoe. Nergens in de Schoolmeester-literatuur heb ik daarover een klacht vernomen en dat verbaast me. Met hun plaatsing is immers de functie van de prentjes in het geding en, naar mijn overtuiging, hun aardigheid. Wat is nog leuk aan een zetting als deze uit ‘De Kat’:



Het zag er in de zesde druk als volgt uit (blz. 117):



De eerste presentatie is afkomstig uit de recente Prisma-editie van *De Gedichten* (1977) en doet geen recht aan De Vries' oorspronkelijke bedoeling. In de zesde druk is zijn beeldende interpretatie conform de intentie van de dichter, die de ‘Natuurlijke historie voor de jeugd’ als een spiegel aan zijn tijdgenoten voorhield: een oude voyeur - de kat - ziet werkelijk een zingende vrouw - de nachtegaal of groene sijs - die de was buiten hangt. Dit pikante samenspel tussen tekst en beeld is in de Prisma-zetting uit het oog verloren.

Die editie heeft ruim een derde van de prentjes verkeerd geplaatst. Dat kon ook moeilijk anders, want het verschil in zetsel liet geen keuze. Wie wil constateren wat voor effect dat heeft, hoeft de pocket-editie maar door te lezen. Dikwijls slaan de prentjes nergens op, ze komen òf als mosterd na de maaltijd òf te vroeg waardoor niemand iets van ze begrijpt. Het paard dat ‘zijn plicht doet met zooveel pleizier’ schopt pas 7 versregels later, en bovendien op een nieuwe bladzijde (98), zijn berijder in de rug. De pun is eruit, de illustratie is onbegrijpelijk. Een onwillekeurige geestige verplaatsing treffen we aan in het toneelstuk ‘De Koffij -veiling’ (Prisma-59):

Deze knecht gedraagt zich tamelijk vrijpostig en is, bij nader inzien, ook niet zo heel erg als knecht gekleed, maar meer als de heer Dadelpracht zelf. En inderdaad, oorspronkelijk zag het er zó uit (60):

DADELPRACHT.

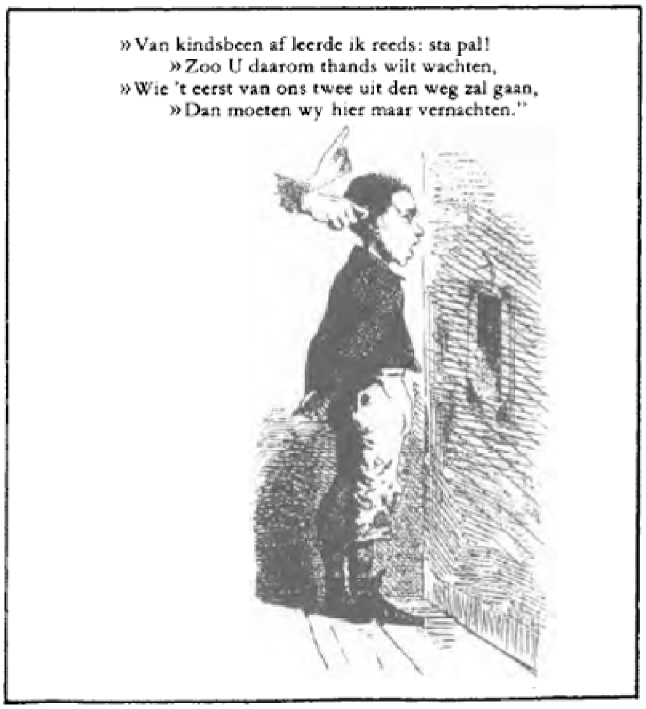
O Pronk- en puikjuweel der vereenigde Nederlanden,
Met uw correspondeerende armen en handen,
Hoe zijt gy nog zoo laat en negligé?

Deel mij het geheimzinnige van dit raadsel meê?

MEVROUW.

Helaas!

Soms maakt de lay out het voor de Prisma-editie noodzakelijk om een prentje niet binnen, maar buiten een strofe te plaatsen, waardoor een regel wit wordt gewonnen. Wat een verschil dat maakt, laat blz. 244 goed zien in vergelijking met Prisma-221, waar Barend de Schutter tot de vijandige ‘garde champetter’ spreekt:



»Van kindsbeen af leerde ik reeds: sta pal!
»Zoo U daarom thands wilt wachten,
»Wie 't eerst van ons twee uit den weg zal gaan,
»Dan moeten wy hier maar vernachten."

Een laatste voorbeeld van vervorming van De Vries' bedoelingen signaleer ik op blz. Prisma-92 in ‘De Olifant’, waar het prentje deze kontext krijgt:

Is de minister plotseling winkelier geworden en de klant diplomaat-aspirant? Wat heeft deze afbeelding, bovendien, met ‘De Olifant’ te

maken? De zesde druk geeft op deze vragen wel antwoord. Daar gaan aan de illustratie de volgende versregels vooraf:

En toch betaalt hij jaarlijks zeker
Voor zijn winterhielen zooveel niet als gy,
aan den stads-apteker.

Ik stop het vergelijken. Het is nu wel aangetoond dat de enige echte geïllustreerde Schoolmeester die van de zesde druk is.[1.] In alle andere drukken - de Prisma-editie gebruikte ik daarvoor alleen als exempel - heeft de plaatsing van de prentjes aan functionaliteit ingeboet, in de Prisma zelfs voor 33%. Dat De Vries zoveel lof heeft gekregen, waarschijnlijk vaak op grond van een corrupt-geïllustreerde editie, pleit voor zijn tekeningen. Hij wilde meer zijn dan illustrator, en zich - binnen de tekst - onmisbaar maken, en vooral onverplaatsbaar. Wie de zesde druk naast een andere in handen neemt, kan opmerken hoe hij daarin oorspronkelijk is geslaagd.

Eindnoten:

1. Op de zevende druk (1875) na, die hetzelfde zetsel heeft.

De vrijwillige Leidse jagers en de Belgische opstand
Peter van Zonneveld

Inleiding

Na de val van Napoleon heeft geen gebeurtenis in de eerste helft van de 19e eeuw dieper indruk op onze voorouders gemaakt dan de Belgische Opstand (1830-1839). Achteraf kan men daar schamper over doen, en deze episode, in de juiste verhoudingen geplaatst, naar hartelust relativeren. En niet ten onrechte. Maar zeker is dat de tijdgenoot, die alles nog niet in dit perspectief kon zien, buitengewoon door het verloop van de troebelen werd aangegrepen. Al wat ook maar enigszins een wapen kon vasthouden, trok ten strijde tegen de als lafhartige verraders beschouwde Belgen. De Leidse studenten lieten zich daarbij niet onbetuigd, en ook Gerrit van de Linde heeft zich vol overgave in het krijgsgewoel gestort. Het verslag, dat hij in de Leidse *Studenten Almanak* voor 1832 publiceerde, ligt, naast andere bronnen, aan dit artikel ten grondslag.[1] Ik zal niet proberen, het totale verloop van de gevechtshandelingen mee te delen; daarvoor staan ons andere publicaties ter beschikking.[2] Het gaat mij vooral om de ervaringen van het moment, zoals die door de Leidse Jagers van dag tot dag werden opgedaan. Hetgeen niet wegneemt dat het wellicht dienstig is, de voorgeschiedenis, het gebeuren zelf en de nasleep daarvan, allereerst in kort bestek weer te geven.

Het Wener Congres had in 1815 Noord- en Zuid-Nederland na een eeuwenlange scheiding tot een Verenigd Koninkrijk samengevoegd met Willem I aan het hoofd. Naar de mening van Belgen of Hollanders was niet gevraagd. Het katholieke, geïndustrialiseerde Zuiden, waar adel en geestelijkheid nog een belangrijke rol speelden, had andere belangen dan het protestantse, op vrijhandel ingestelde Noorden. Willem I was er, ondanks zijn vele kwaliteiten, de man niet naar om die verschillende belangen steeds zorgvuldig tegen elkaar af te wegen. Niet ten onrechte voelde het Zuiden zich achtergesteld, en het begon al spoedig tegenstand te bieden, die sterker werd toen in 1828 het monsterverbond tussen katholieken en liberalen tot stand kwam.

De julirevolutie van 1830 te Parijs gaf ook hier de stoot tot een opstand. Op 25 augustus, de verjaardag van de koning, deden zich in Brussel na de opvoering van Auber's vrijheidsopera *La Muette de Portici* ongeregeldheden voor, die tot de afscheiding van België zouden leiden. Na weinig succesvolle onderhandelingen, gevoerd door kroonprins Willem - die een dubieuze rol speelde omdat hij eigenlijk zélf best koning van België wilde worden - stuurde de koning zijn tweede zoon, prins Frederik, met een leger naar Brussel, om de orde te herstellen. Vier dagen werd er hevig gevochten (23-26 september); daarbij vielen meer dan 1000 slachtoffers. Inmiddels had zich een Voorlopig Bewind gevormd, dat België op 4 october tot een onafhankelijke staat uitriep.

Koning Willem antwoordde op 5 october met een krijgslustige proclamatie: '*Te wapen* op de dringende bede van uwen Vorst. *Te wapen* voor de zaak van orde en

recht.'[3.] Dadelijk gaven duizenden aan deze oproep gehoor; binnen een maand was onze krijgsmacht, meer verzwakt door desertie van Zuid-Nederlanders dan door gevechtshandelingen, van 4000 op 9300 man gebracht. Naast het leger en de bestaande schutterijen werden twaalf vrijwilligerscorpsen gevormd, waaronder die van de Groninger, Utrechtse en Leidse studenten. Bovendien grepen in het nationale enthousiasme zó velen naar de pen, dat de Groninger hoogleraar B.H. Lulofs met recht kon opmerken dat er niets te vrezen zou zijn, ware het land met publicaties, verzen, preken en couranten te verdedigen.[4.]

Intussen had het leger zich grotendeels uit België teruggetrokken. Chassé hield nog stand in de citadel van Antwerpen, van waaruit hij de oproerige stad tuchtigde met een hevig bombardement. Op 5 februari 1831 stierf

luitenant ter zee Van Speyk op 29-jarige leeftijd zijn bekende heldendood, en wederom ging er een golf van vaderlandsliefde door het gehele volk. Van de buitenlandse mogendheden hadden we weinig steun te verwachten. De Conferentie van Londen had ingezien dat de hereniging van Noord en Zuid geen onverdeeld succes was geworden, en verklaarde op 20 december 1830 het Verenigd Koninkrijk voor ontbonden. Langdurige onderhandelingen volgden. Toen Leopold van Saksen-Coburg tenslotte op 21 juli de Belgische kroon aanvaardde, besloot Willem een daad te stellen. Het gevolg hiervan was de Tiendaagse Veldtocht (2-12 augustus 1831).

Op dat moment had ons leger een totale sterkte van 90.000 man bereikt, inmiddels redelijk georganiseerd en geoefend. Natuurlijk namen ze niet allen aan de veldtocht deel; in de vestingen bleven ook troepen gelegerd. Onder aanvoering van de kroonprins werd eerst bij Hasselt het Belgische Maasleger onder Daine verslagen, spoedig gevold door een overwinning bij Leuven op het Scheldeleger van De Tiecken de Terhove. De Nederlandse troepen zouden stellig Brussel zijn binnengerukt, wanneer de Fransen onder Gérard de opstandelingen niet te hulp waren gekomen. Hierop trok het Hollandse leger zich dadelijk terug. De Londense conferentie ontwierp nieuwe voorwaarden, die door Leopold werden aangenomen, maar door Willem geweigerd. Tot 1838 volhardde de vorst in zijn verzet. Tenslotte moest hij toegeven; op 1 februari 1839 hechtte hij zijn goedkeuring aan het verdrag. De onafhankelijkheid van België was een feit.

Voorbereiding

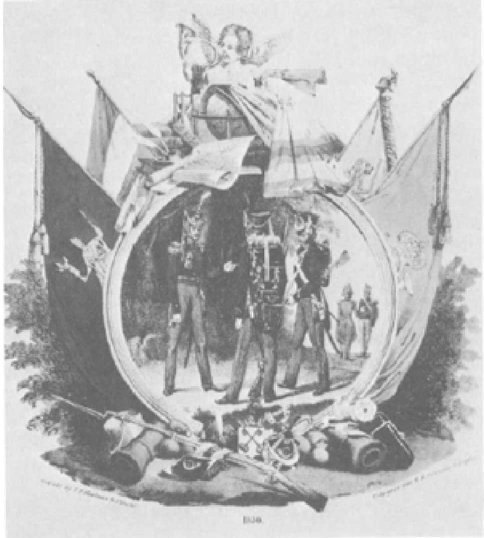
Op het moment dat te Brussel de opstand uitbrak, was het voor de Leidse studenten juist grote vacantie. De meesten verbleven bij hun ouders, waar zij - net als iedereen - bezorgd en verontwaardigd van de *muitzucht* van *het trouwelooze volk* (p. 106) kennis namen. Eenmaal in Leiden teruggekeerd, wilde het met de studie niet vlotten; de spanning was te groot. Toen weerklonk op 5 october de vorstelijke wapenroep:

> Ook voor de kweekelingen der Leydsche Hoogeschool, had de stem des Konings zich niet vruchteloos doen hooren. Vervuld van liefde voor het Vaderland en voor den Vorst, die het regeert, brandden zij sinds lang van verlangen om te toonen, dat deze gevoelens niet slechts op hunne lippen, maar ook in hunne harten huisvestten, (p. 108)

De intekenlijst op de sociëteit was spoedig overvol. Enkelen moesten echter, tot hun bittere teleurstelling, wegens lichaamsgebreken worden afgekeurd; anderen zagen zich om dringende redenen - een stervende vader, een jammerende moeder - genoodzaakt, van hun krijgshaftig voornemen af te zien. De overigen legden zich spoedig toe op oefening in de wapenhandel, met al de onbeholpenheid van lieden die *den strijd in het veld der letteren verwisselen met den strijd op het veld van eer* (pp. 108-109). De eerst exercities vonden plaats op het plein van de Burcht, onder leiding van enkele toegewijde, zij het niet zeer ter zake kundige oudgedienden. Later kwamen er echte instructeurs uit het leger aan te pas, die de studenten drilden op de

Ruïne (een lege plek midden in de stad, ontstaan door het springen van het kruitschip, 1807 - thans Van der Werffpark).

Inmiddels was van hogerhand besloten, een afzonderlijk Corps Vrijwillige Jagers te vormen, onder leiding van kapitein-commandant L.J.F.W. Baron van Boecop, en vier officieren, waaronder de dappere D.J. den Beer Poortugael. Naast een officier van gezondheid werden nog acht onderofficieren uit het leger toegevoegd, benevens zeven hoornblazers. In totaal traden 248 studenten tot de legereenheid toe, waarvan zeven in de rang van onderofficier (zoals Gerrit van de Linde's vriend C.J. Soek) en zeventien als korporaal (naast Van de Linde zelf ook zijn kameraad Aart Veder). De overigen dienden als jagers; daar waren ook velen bij die later enige bekendheid zouden verwerven: Bernard Gewin, J.P. Hasebroek, J.P. Heye en Aart's broeder Willem Veder, om er slechts enkele te noemen.[5.]



Vrijwillige Leidse Jagers der Leidse Hogeschool
(Collectie Koninklijk Nederlands Leger- en Wapenmuseum, Leiden)

De heren zagen er oogverblindend uit, vooral bij parades, wanneer zij een groen laken rok

droegen, met twee rijen koperen knopen, een chacot die naar boven breed opliep, met groene bal, een koperen hoorn met een W, koperen stormbanden, witte vangsnoeren en zwarte paardenharen vlam. Van de Linde zal dan ook later over het ‘maagdverleidend jager pakjen (groen en canarie)’ spreken, zij het niet in de *Almanak*, maar in een brief aan Jacob van Lennep.[6.] Te velde werd de rok vervangen door een grijze groflaken kapotjas, met daaronder een groenlaken mouwvest en een donkergrijze broek, beiden afgezet met gele biezen. Voorts hoge schoenen met linnen slobkousen. Wat doelmatigheid betrof liet dit fraaie tenue intussen wel het een en ander te wensen over.

Hun bewapening bestond uit een geweer met bajonet en een sabel, samen met de patroontas kruislings over de borst gedragen met witte leren riemen, die onnodig de aandacht van de vijand zouden trekken. Daarnaast bezaten de jagers nog een ransel en een politiemuts. Voorlopig was de uitmonstering nog verre van compleet. Niets kon de dappere jongelieden evenwel weerhouden; zij snakten er vurig naar, tegen de vijand te worden ingezet, in de mening dat het *bij de omstandigheden waarin het Vaderland verkeerde, meer zou aankomen op volharding en moed, dan op een net en bevallig uiterlijk* (p. 110). Die ontbrekende onderdelen konden wel worden nagezonden, en aldus geschiedde.

De uittocht

De lang verbeide dag van de uittocht was bepaald op 13 november 1830. Het plechtig en ontroerend afscheid zou allen voor immer in het geheugen gegrift blijven:

> De dag van ons vertrek, waarop wij zoo veel, dat ons dierbaar was, moesten vaarwel zeggen, en eene betrekking verlaten, tot welke wij van onze vroegste jeugd bestemd waren, en die welligt de gelukkigste is in het menschelijk leven, om haar te verwisselen met eene loopbaan ons geheel vreemd, vol moeite, gevaar en ontbering, en met onzen vorigen werkkring in blijkbare tegenstelling; waarop wij tot de vervulling van een' heiligen pligt het woelig tooneel des krijgs gingen betreden, en waarop duizend aandoeningen ons hart bestormden en vermeesterden; deze dag zal gewis ten allen tijde een der gewigtigste van ons leven blijven, en de indruk onuitwischbaar zijn, dien hij in onze harten achterliet. (p. 111)

Om acht uur 's morgens verzamelde de ‘jeugdige Jagerbende’ zich op het onbeplante plein der Ruïne, waar een groot deel der stadsbevolking al aanwezig was. Na een laatste inspectie door generaal Snouckaert en een korte, doch martiale toespraak van deze bevelhebber, begaf een gedeelte van het Corps zich naar de woning van curator Collot d'Escury, onder geleide van schone muziek, uitgevoerd door *eenige verdienstelijke beoefenaars der toonkunst* (p. 112) Hier werd de studenten door ‘een uitgelezen gezelschap van Jongejufvrouwen’ een door haar geborduurd oranje vaandel overhandigd - een prachtig geschenk, dat de jagers in de strijd echter meer last dan gemak zal bezorgen. Vervolgens trok de Compagnie onder orgelspel in statige optocht

de Pieterskerk binnen, om aldaar van hun professoren een plechtig afscheidswoord te ontvangen. Rector magnificus C.J. van Assen sprak namens de academische senaat de jagers op onvergetelijke wijze toe. Zijn slotwoord:

Het Vaandel der Leidse Jagers
(Collectie Academisch Historisch Museum, Leiden)

> Gaat henen, Geliefde Vrienden! gaat henen onder het geleide des Allerhoogsten, onder de zegeningen uwer Ouders, onder de heilbeden uwer Leeraars, onder het gejuich van allen, die het Vaderland en Oranje getrouw

zijn! - Vaart wel![7]

Dominee Roemer vatte de indruk, die deze woorden op de studenten maakten, alsvolgt samen:

> De tranen van liefde voor hunne dierbare Leermeesters glinsterden, bij dit treffend: *Vaartwel!* de moedige jongelingen in de oogen, en zij zagen op hen met de teederste toegenegenheid neder.[8]

Na voor het stadhuis nog een treffende 'aanspraak' van de burgemeester beluisterd te hebben, verlieten de jagers, omstuwd door een grote menigte, eindelijk de stad:

> Veler tranen vloeiden bij ons vertrek; allen waren innig geroerd; en ook wij ontrukten ons met een geschokt gemoed, aan dit tooneel des afscheids, waarop de teederste aandoeningen onzer ziel waren in beweging gebragt; terwijl de indruk, in ons hart verwekt, ons nog lang vergezelde, nadat reeds de laatste sporen van het geliefde Leyden uit ons gezigt waren verdwenen. (p. 114)

Dat zal intussen wel even geduurd hebben, daar het eerste deel van de tocht in trekschuiten werd afgelegd, zeven in getal, met op de laatste schuit het erevaandel. Over Leidschendam - waar hen een warm onthaal te beurt viel - en Delft voeren zij naar Rotterdam, waar het gejuich ook al niet van de lucht was. Hier werd een rustdag ingelast, die in vreugd en vrolijkheid voorbijging. In de nacht van 14 op 15 november kondigde hoorngeschal het ogenblik van vertrek aan. Om drie uur werden de jagers in de duisternis in een stoomboot met lichter geladen, die kort tevoren steenkool had vervoerd, hetgeen de meesten pas bij het aanbreken van de dag op onplezierige wijze bemerkten.

Vanaf de Moerdijk marsten de studenten niet zonder moeite naar Breda, maar de moed bleef erin:

> menigmaal deed het eenstemmig aanheffen van een vrolijk lied op het Vaderland, de Hoogeschool, of de lieve meisjes toepasselijk, ons het gewigt van de het nog vreemd wapentuig vergeten. (p. 115)

In de vesting Breda, welke in die dagen een vervaarlijke aanblik bood, beviel de meesten de inkwartiering bij burgers zó slecht, dat zij hun toevlucht zochten in een herberg. De volgende dag werd een bovenzaal van de tot kazerne omgetoverde Militaire Academie voor de jagers in gereedheid gebracht, die zij dadelijk op passende wijze meenden te moeten inwijden:

> Reeds den eersten avond werd er besloten tot eenen plegtigen omgang, door het ruime slaapvertrek, min of meer in den trant dier optogten, welke van tijd tot tijd in de Akademiestad plaats hadden; hoezeer het prachtige feestgewaad hier door het eenvoudige bedlaken, en de heldere fakkels door het sombere nachtlicht werden vervangen. Bijna het geheele Korps nam aan de plegtigheid deel, terwijl de overigen zich op hunne legersteden,

> in de beschouwing derzelve, verlustigden. Het geliefkoosd Iö Vivat klonk met kracht en nadruk langs de wanden der zaal, en de feestviering zou waarschijnlijk tot laat in den nacht hebben voortgeduurd, zoo niet de Rotterdamsche en Haagsche Schutters, welke in de naburige vertrekken hun verblijf hadden, en die het stille genot van den slaap boven het woelig vermaak van een nachtelijk feest verkozen, den Generaal eene deputatie hadden gezonden, naar aanleiding van welke, wij tot de staking onzer luidruchtige vermakelijkheden, en het rustig betrekken onzer legersteden werden uitgenoodigd. (p. 117)

Uit andere bronnen is nadere informatie over deze optocht bekend:

> een onzer als sultan verkleed, werd op eene tafel zittende, de beenen kruislings, in triumf rondgedragen, terwijl een ooievaar voorafging. Deze werd voorgesteld door den sergeant GUCKS; een bezemsteel met een bajonet diende voor hals en bek, waarmede hij dan dezen dan genen in de beenen pikte.

Dit veroorzaakte een vervaarlijk gejuich![9.] Maar de pret was spoedig voorbij, omdat, zoals we zagen, de militaire discipline zich deed gevoelen. Een nieuwe periode brak aan.

Verblijf in Brabant

Twee dagen na dit feest marste de Compagnie af naar Oosterhout, gesterkt door een ontbijt van commiesbrood en hete koffie, geschonken door een marketenster. De route voerde over Teteringen, langs een fraaie weg; vanuit de richting Antwerpen waren echter dreigende kanonschoten te horen. Lang zouden de jagers vooralsnog niet in Oosterhout vertoeven. Tegen het vallen van de avond van 20 november keerden ze ijlings naar Breda terug, omdat de Belgen de grens waren overgetrokken. Alle troepen werden verzameld binnen de vesting, en kregen bevel de geweren te laden; het doffe vallen van honderden laadstokken op de kogels moet in de duisternis een indrukwekkend geluid zijn geweest.

De helft van de Leidse jagers werd naar Ginneken gestuurd, zuidwaarts van de vesting; de anderen marcheerden naar het meer westelijk gelegen Princenhage. Er volgde een spannende nacht, waarin in feite niets opmerkelijkere voorviel dan het fluiten ener (Belgische?) kogel over het hoofd van schildwacht Schlegel.[10.] Op 22 november werden de beide afdelingen te Ginneken herenigd. Oplettendheid bleef geboden: wie geen wacht had, kon even op het stro

in een verlaten herenhuis gaan liggen, maar moest alles aanhouden, met een geladen geweer binnen handbereik. Het voedsel bestond uit ratatouille, gekookt door de hoornblazers, die met een stuk hout in de pot roerden. Men moest zijn sabel als mes gebruiken.

Bivak der Leidse Jagers te Ginneken
(Collectie Academisch Historisch Museum, Leiden)

In het nabijgelegen Chaam, pal aan de grens en meermalen door de Belgen overvallen, woonden dominee Prins en zijn zoon, die koeriersdiensten vervulden. Bij onraad snelden zij dadelijk te paard naar Ginneken, waar de zieleherder steevast ontvangen werd met het vers:

> Och heerejee!
> Daar komt alweer de dominee:
> 't Is gewis
> In Chaam weer mis![11.]

Maar in Ginneken bleef het rustig, en op 30 november marsten de jagers weer af naar Oosterhout. Hier ontvingen ze het verheugende bericht dat hun verzoek om bij het mobiele leger te worden ingelijfd, van goevernementswege was ingewilligd. Op de nabijgelegen heide werd vlijtig geoefend, en wanneer ze al niet op de schijf schoten, maakten ze toch minstens een *militaire wandeling* (p. 122). Toen confrontatie met de vijand echter uitbleef, deed zich al spoedig een zekere ledigheid gevoelen, waarbij de kleinste afwisseling welkom was:

> Regt aangenaam was ons de doortogt onzer Groninger Akademiebroeders, welke wij voor het eerst, tot de bevordering van hetzelfde doel, ten strijde toegerust, den 10. December te Oosterhout mogten aanschouwen. Daar Breda voor dien dag de plaats was hunner bestemming, konden zij slechts voor eenige oogenblikken in ons midden vertoeven, en was het aangenaam genot van hun bijzijn voor ons slechts van korten duur. Dit ontnam evenwel niets aan het hartelijke der ontmoeting, en met geestdrift en blijdschap zagen wij dit schoone Vrijkorps naar het leger vertrekken, om geschaard in deszelfs gelederen, de erven onzer vaderen te helpen verdedigen. (p. 123)

Maar veel te verdedigen viel er voorlopig niet, en sommigen lieten van thuis uit pure verveling studieboeken overkomen, ‘om niet genoodzaakt te worden alle avonden in eene of andere volle herberg door te brengen, wanneer zij niet op wacht waren.’[12.] In deze periode componeerde Jan Pieter Heye zijn ‘Jagerslied’[13.]. Op Oudejaarsavond

was het weer feest: een der jagers speelde viool, gezeten op een stoel die op een tafel was geplaatst, waaromheen tot middernacht met Oosterhoutse schonen gedanst werd.

Begin januari vertrok de Compagnie naar Oisterwijk, via Loon op Zand, *welks bewoners vooral hun bestaan vinden door den handel in zwavelstokken* (p. 124). Dit vermocht intussen niet te verhinderen, dat de jongelingen er 's nachts bittere kou leden. Ze sliepen op de grond, in het stro, met hun ransels als hoofdkussen; sommigen waren achter de koeien gekropen. Het enige lichtpuntje werd die nacht gevormd door een opmerkelijk natuurverschijnsel, dat in heel Europa te zien was, en waarover Alexander von Humboldt later in zijn *Kosmos* nog enthousiast vertellen zou: een prachtig Noorderlicht.[14.]

In Oisterwijk was het al niet veel beter: schrale voeding, ellendige ligging, waarbij de kapotjas als deken moest worden aangewend. Het vroor dat het kraakte en het was een hele toer om in die misère met schone slobkousen en netjes aangewit ledergoed op appèl te verschijnen. Meer ergernis nog gaf de aanwezigheid van een bataljon Noord-Hollandse Schutterij, een ongedisciplineerde bende onder Majoor van Pabst Rutgers. De confrontatie met deze afgunstige woestelingen zou tot een onaangenaam incident leiden.

Op zekere avond, toen enkele jagers in een herberg bijeen waren, vloog er onverwacht een steen door de ruit, die juridisch student T.M. Schultz van Haegen uiterst ongelukkig aan het hoofd trof. Hij moest dadelijk worden afgevoerd, en zou later in zijn vaderstad Dordrecht aan de gevolgen overlijden, hetgeen zijn strijdmakkers met droefenis vervulde. De schuldige werd nooit gevonden. Tevens ontviel de jagers hier sergeant Gucx van het leger, die in Breda nog zo leuk voor ooievaar had gespeeld. Ondanks al dit onheil werd op 8 februari de dies natalis van de Leidse hogeschool met gepaste geestdrift gevierd, te beginnen met een grote parade en eindigend met *menige Vaderlandsche en Akademische dronk* (p. 127). In dit verband mag ook de goedheid van ene mevrouw La Fargue, die de wachtlopende jager voor haar huis elke avond een glas warme punch deed brengen, niet onvermeld blijven.

Begin maart begaven de jagers zich ten derde male naar Oosterhout. Het zag er niet naar uit dat het nog ooit tot een treffen met de Belgen zou komen. Later werden de Groninger flan-

keurs te Gilzen afgelost. Bij uitgebreide schietoefeningen bleek de kwaliteit van het kruit, dat lang in depot gelegen had, bitter tegen te vallen. Het was een schrale troost dat de Belgen zich waarschijnlijk met hetzelfde spul moesten behelpen. Inmiddels had men het Corps ingedeeld bij de 3e divisie, onder Luitenant-Generaal Meyer (een oude ijzervreter), als onderdeel van Kolonel Stoecker's 1e brigade.

Vrijwillige Leidse Jager
(Collectie Academisch Historisch Museum, Leiden)

Opnieuw werden de jagers overgeplaatst, nu naar Helmond, waar ze via Moergestel en St. Oedenrode heentrokken. De inkwartiering was weer eens verre van ideaal. De anti-hollandse gezindheid van de bevolking ging hand in hand met een laag ontwikkelingspeil, hetgeen bleek uit een versje in een schoolschrift, gevonden op de Geldropse hei:

> Boere Jongens! heb koerazi,
> Jaag de Kaasboer uit het land.
> Viva! Brussel. Viva! Loven
> en de kloek Luikenaars,
> de Hollanders zijn verschoven.
> Loop de kaasboer achterna
> doorschiet den kerel enz.[15.]

Tenslotte zag de Compagnie zich op 18 april naar Eindhoven gedirigeerd, alwaar zij tot het begin der eigenlijke oorlogshandelingen zou verblijven. Ook hier werd driftig geoefend, niet alleen in de schijfschieten, maar vooral in het tirailleren (in verspreide gevechtsorde strijden), de eigenlijke bestemming der jagers. Generaal Meyer sprak meermalen: ‘de Leidsche Jagers moeten het voorbeeld geven; ik zal ze niet ontzien.’[16.] Dit voorbeeld bleef vooralsnog beperkt tot het marcheren aan het hoofd der divisie.

> Het zal niet noodig zijn hier te vermelden, hoe wij gedurende dezen tijd aanhoudend door allerlei geruchten, nu eens in geestdrift ontstoken, dan weder bijna geheel werden ter nedergeslagen; hoe de hoop om, voor de handhaving der beste zaak, met den verachtelijksten vijand in het strijdperk te treden, beurtelings in ons hart werd opgewekt en onderdrukt. Ieder weet op welk eene harde proef het geduld en de volharding van elken Hollander gesteld werden, die de wapens had opgevat; doch tevens, hoe het hooger gevoel van pligt, liefde voor het vaderland en onbepaald vertrouwen in den besten Koning, zijn geduld en zijne volharding tegen elken proef deden bestand zijn. (pp. 132-133)

Gelukkig kwam die koning ook zelf eens een kijkje nemen, in gezelschap van kroonprins Willem, opperbevelhebber van het leger, en prins Willem Frederik, grootmeester der artillerie. Nauwelijks was de vorst in Eindhoven aangekomen, of hij sprak de historische woorden: ‘Kom, nu ga ik naar mijn Jagers zien.’[17.] Het *Opperhoofd des Staats* kon meer dan tevreden zijn, en zijn jagers zouden al spoedig de gelegenheid krijgen, hem te tonen wat zij waard waren.

De tiendaagse veldtocht

Eindelijk kwam dan op 1 augustus het langverwachte marsbevel.

> Nog staat het ons levendig voor, hoe dit vooruitzigt aller geestdrift opwekte, en hoe alle andere aandoeningen zwegen voor de streelende gedachte, dat wij welhaast voor het Vaderland en deszelfs belangen ons leven zouden mogen wagen. (p. 135)

De volgende dag, om half vier in de morgen, vond de afmars plaats. Via de dorpen Gestel, Blaarthem, Veldhoven en Steensel ging het op

Eersel aan. Bij het vallen van de avond werd op de Eerselse hei, in de buurt van Groot Wilreit, het eerste bivak onder de blote hemel opgeslagen. Vivres (proviand) werden slechts spaarzaam verstrekt, en de jagers kregen soep die veel te zout was, hetgeen hen de volgende dag nog danig zou opbreken. Maar voorlopig ging het nog best:

Bivak op de Eerselse heide
(Collectie Academisch Historisch Museum, Leiden)

> Eene goede teug van het hartsterkend vocht, bewees ons hier, bij de vochtigheid van den moerassigen grond, en bij gebrek van drinkbaar water, eene gewigtige dienst. Niettegenstaande het ongewone van eene bivouac, konden wij ons ligtelijk er naar voegen; en spoedig geraakten wij er zoo volkomen aan gewoon, dat wij menigmalen geruster op den harden heigrond, dan te voren op onze zachte legersteden sliepen. (p. 136)

Bij het aanbreken van de dag (3 augustus) begaven de jagers zich met hun afdeling op vijandelijk grondgebeid. (Prof. van Hengel zou later spreken van: ‘Gij gingt de grenzen met gejuich over. Gij greept den vijand overal, waar hij te vinden was, onverschrokken aan. Ieder pad, hetwelk gij insloegt, was voor u een pad van overwinning.’[18.] Dadelijk werd het pad naar het Postelse bos ingeslagen, dat helemaal werd uitgekamd. Toen hierin geen enkele Belg werd aangetroffen, volgde een lange, afmattende mars dieper het binnenland in. Het was brandend heet, en de heide dor en droog. De zoute soep miste haar uitwerking niet. Uitgeput bereikten de studenten Arendonk, dat in aller ijl door de vijand verlaten was. Hier konden ze zich laven aan water, bier en karnemelk, voordat ze zich behagelijk uitstrekten in het stro op het dorpsplein. De volgende dag werd zonder tegenstand Mol bereikt, alwaar een grote hoeveelheid pieken, vuurwapens en verdachte papieren in beslag kon worden genomen. Ditmaal brachten ze de nacht op het kerkhof door, hetgeen in een aanhoudende stortregen verre van comfortabel is.

Verkleumd en stijf vertrok de compagnie op 5 augustus richting Olmen. Ook hier sporen van een haastig gevluchte vijand, en een collectie achtergelaten wapens. Tot nu toe verliep de veldtocht geheel naar wens; er was nog geen schot gelost. Maar vlak voor het plaatsje Oostham ontvingen de jagers opeens vanuit het kreupelhout hevig geweervuur. Zij bevonden zich op dat moment, zoals steeds, aan het hoofd van de colonne, nu midden op een holle weg. Dadelijk werd een gedeelte *en tirailleur* de korenvelden ingestuurd, terwijl de hoofdmacht in gesloten gelederen voorwaarts ging. Zo wisten ze de vijand op de vlucht te jagen, *en weldra zagen wij hier en daar een Belgisch Grenadier pijlsnijl het hazenpad kiezen.* (p. 139) Bij het binnentrekken van het dorp werden vele in paniek weggeworpen uitrustingsstukken gevonden.

Na twee uur rust begaf de hoofdmacht, die tevergeefs op de over het veld uitgezwermde jagers gewacht had, zich over Beverloo naar Beringen. Intussen waren de anderen de weg naar Quaet-Mechelen ingeslagen, en hadden in de nabijheid van dit dorp kans gezien, de vijand te achterhalen. Deze bood enige tegenstand, maar nam - volgens goed gebruik - al spoedig de vlucht. De gehele actie kwam de tirailleurs op één gewonde te staan:

> Bij deze gelegenheid werd onze wapenbroeder HUëT aan het been gekwetst, en gaf zoowel bij het bekomen der wonde, als onder de behandeling des Heelmeesters, blijken van edele kloekmoedigheid en sterkte van geest. (p. 140)

De Student Huët, te Oostham gekwetst
(Collectie Koninklijke Bibliotheek, Den Haag)

Deze groep keerde tenslotte terug naar Oostham (dat toen juist weer door de hoofdmacht verlaten was) en begaf zich dadelijk langs een kortere weg naar Beringen, welk stadje zij daarom - geheel buiten verwachting - nog eerder dan de anderen bereiken zouden. Aanvankelijk meende men hier uit enige geweerschoten te kunnen opmaken, dat de hoofdmacht reeds met de vijand slaags was geraakt. Maar toen de bezetting der stad, bestaande uit een duizendtal Belgen, hen onverhoeds onder het afgeven van hevig geweervuur tegemoet trok, achtten zij het raadzamer hun vroegere mening te herzien.

Dit gedeelte van de jagers, nu slechts tachtig in totaal, ging dadelijk *en tirailleur* tot de tegenaanval over. Weliswaar werden ze door enige afdelingen van het leger gevolgd, maar de vijand was toch minstens vier maal zo sterk. Korporaal Van der

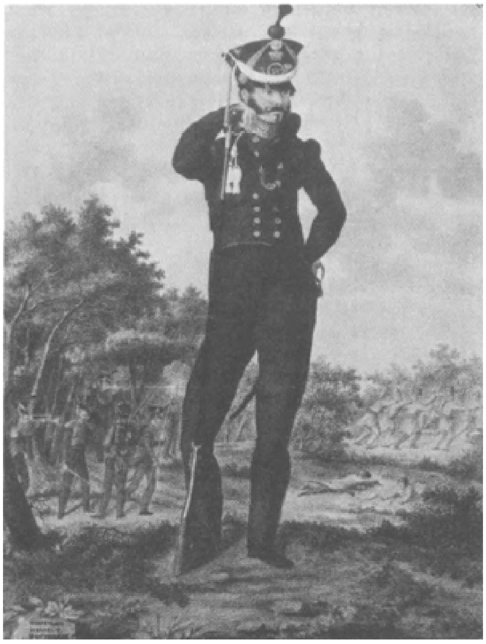
Vlies ging voorop, in gezelschap van de jagers Bakker, Mess, Van Vollenhoven en Hanegraaff. Dit moedig offensief der academieburgers liet niet na op de onthutste Belgen grote indruk te maken. Na een hevig gevecht vluchtten ze in alle richtingen weg.

Zo kon de wakkere voorhoede de stad binnenrukken, waarna ook de laatste muitelingen, alleen al bij de aanblik van enige Leidse jagers, onverwijld door een achterafstraatje de benen namen. Toen de hoofdmacht tenslotte arriveerde, had men de situatie in de stad reeds geheel onder contrôle. De Belgen hadden dan een gevoelige nederlaag geleden, groot kon de vreugde bij de onzen daarover niet zijn:

> Deze nederlaag kostte ons een smartelijk offer, en het leven van BEECKMAN, was de dure prijs, waarvoor zij werd gekocht. Het plekje, waarop zijn stoffelijk overschot lag uitgestrekt, en in welks onmiddelijke nabijheid de vijand zich had bevonden, getuigde van zijnen moed en zijne trouw; en terwijl wij het ontzield ligchaam met weemoedige smart aanstaarden, scheen het ons te zeggen: zoo toont men het Vaderland te beminnen. Aan deze aandoeningen der droefheid paarde zich eene hoogere stemming der ziel; het voorbeeld van onzen ontslapenen vriend wekte heilige voornemens in ons op, en terwijl menige traan op het rustbed vloeide, dat hem in het vreemde gewest bereid werd, herhaalde ieder in stilte den plegtigen eed, de voetstappen des edelen jongelings te zullen drukken, en gelijk hij, aan het Vaderland getrouw te zijn tot in den dood.
> (p. 143)

De dappere Beeckman was een tengere knaap van negentien jaren, die ondanks een waarschuwing van hoornblazer Hörter, toch gemeend had door het kreupelhout van de weg te moeten dringen. Hij werd dadelijk door het hoofd geschoten. Bovendien was een andere krijgsmakker, Eduard Stollé, in beide benen getroffen, een verwonding waarvan hij pas na lang lijden herstellen zou. Deze werd, samen met de al eerder gevelde Huet, liefdevol verpleegd, terwijl de overigen zich te goed deden aan de maaltijden die zij in de verlaten huizen van Beringen op reeds gedekte tafels aantroffen. Wederom een bivak op het kerkhof, wederom slagregens, zodat de muzenzonen zich in de

late avond in schuren moesten terugtrekken.



Zelfportret van de Leidse jager Eduard Stollé
(Collectie Academisch Historisch Museum, Leiden)

Midden in de nacht brak er echter een hevige brand uit, waarin men de hand van de vijand vermoedde - ten onrecht

Midden in de nacht brak er echter een hevige brand uit, waarin men de hand van de vijand vermoedde - ten onrechte, zoals later bleek. In aller ijl werd de munitie in veiligheid gebracht, en de dodelijk vermoeide jagers sleepten zich tot een uur gaans buiten het stadje, om de nacht door te brengen op een omgeploegd stuk land, *hetwelk ons echter niet verhinderde, gerust in te sluimeren*, (p. 145) De volgende dag, 6 augustus, werd benut om enigszins op adem te komen.

Op 7 augustus rukten de troepen op in de richting van Hasselt. Ter hoogte van het dorpje Lummen geviel het de jagers, de kroonprins en zijn broeder te ontmoeten:

> Op eene vereerende en hartelijke wijze, gaf ons de Prins van Oranje zijne tevredenheid te kennen, over ons gehouden gedrag bij de verschillende schermutselingen van den vorigen (*sic!*) dag. Het mogt ons gebeuren uit 's Prinsen mond te vernemen, dat aan den Vorstelijken maaltijd, een dronk aan de Leydsche Jagers was gewijd geworden.
> (p. 145)

Even later werd de divisie gesplitst; de jagers gingen naar Berebroek, terwijl de 2e brigade naar het meer westelijk gelegen Herk afmarste. Inmiddels was het Belgische Maasleger onder Daine van Hasselt naar Kermpt opgerukt. Hier kwam het tot een bloedig gevecht met de Hollanders onder Kolonel Stoecker, waarbij aan beide zijden dapper gestreden werd. Deze slag zou later van doorslaggevend belang voor de veldtocht blijken te zijn geweest.

Ofschoon zij zich slechts op een geweerschot afstand van het slagveld bevonden, werden de Leidse studenten niet in de strijd geworpen. Daar boften ze bij! Terwijl de kogels hen om de oren floten, moesten zij - geheel tegen hun zin - werkeloos blijven toezien. Het gevecht duurde tot laat in de avond; aan beide zijden werden zware verliezen geleden. Alleen al aan de Hollandse kant waren meer dan tweehonderd gewonden te betreuren, die dadelijk aan de zorgen der jagers werden toevertrouwd. Nimmer is precies komen vast te staan, of de studenten bewust uit de strijd zijn gehouden, of dat de strategie van het moment dit voorschreef, maar zeker is, dat, waren zij wel ingezet, er heel wat minder behouden in Leiden zouden zijn weergekeerd.

De soldaten van Stoecker zagen zich, ondanks ferme steun van de huzaren van Boreel en de rijdende artillerie, tenslotte genoodzaakt tot een tactische terugtocht. Door deze manoeuvre smaakten de Leidenaren opeens het twijfelachtig genoegen, in een uiterst ondoorzichtige situatie een voorhoede-positie in te nemen. De hele nacht bleven ze paraat, terwijl er (alweer!) een hevig onweer woedde, en men in voortdurende onzekerheid verkeerde omtrent de activiteiten van de vijand. Gelukkig voor de jagers liep ook dit avontuur goed af.

De volgende morgen zette de getergde divisie in haar geheel de tegenaanval in, met de prins van Oranje aan het hoofd.

> De geestdrift, met welke het gezigt van den Overwinnaar bij Waterloo onze krijgsbenden bezielde, is bijna onbeschrijfelijk, en het ernstig en herhaald verbod van den Prins was alleen in staat om het slaken van eenen algemeenen vreugdekreet te verhinderen. Het vertrouwen op den edelen Aanvoerder gaf aan allen nieuwen moed en krachten, en het vooruitzigt van onder Zijne bevelen voor het vaderland te zullen strijden, was tevens de verzekering eener overwinning, (p. 148)

Ondanks een verzoek van Prof. van Assen, die zich in het hoofdkwartier bevond - had hij ook de hand in de beslissing van de vorige dag? - werden de Leidse jagers nu wederom vooraan geplaatst.

In het bos waar de avond tevoren zo hevig gevochten was, ontdekte men een groot aantal gesneuvelden, voornamelijk Belgen, maar ook vele Nederlanders, waaronder vooral Friese schutters, die zich zeer dapper geweerd hadden. Groot waren woede en verontwaardiging toen

ook de ontzielde lichamen van twee marketensters werden aangetroffen. Daar was opeens de vijand weer: dadelijk gingen de jagers, samen met de Groningse en Noord-Hollandse, *en tirailleur* de velden en bossen in, waaruit de Belgen met zorg en toewijding verdreven werden. In de grootste wanorde stoven ze weg, richting Hasselt en Tongeren, achternagezeten door ruiterij en artillerie, onder aanvoering van de prins.

Verdere tegenstand was er niet meer bij. Zo trokken de Leidenaren opgewekt Hasselt binnen, eerbiedig gegroet door de bewoners van een vrouwenklooster. Er was spijs en drank in overvloed, en op het plein voor het stadhuis vonden ze ‘eene gansche hoop militaire goederen, als uniformen van allerlei aard, ransels, schoenen, chacots, zelfs ondergoed enz. enz.’[19.] De studenten kregen hun deel van de oorlogsbuit. Op de rustdag die volgde voorzagen ze zich allemaal van Belgische ransels, omdat die veel doelmatiger waren. Zonder moeite namen ze afscheid van hun blinkend witte ledergoed, dat onnodig de aandacht van de vijand had getrokken; zwarte koppelriemen kwamen ervoor in de plaats.

In de vroege morgen van 10 augustus ging het verder naar St. Truyen, waar het grootste gedeelte van de divisie gelegerd werd. De jagers brachten de nacht echter nabij Brusthem door, aan de straatweg naar Luik. Waakzaamheid bleef geboden, nu de vijand in de onmiddellijke nabijheid vertoefde. Op 11 augustus zouden de studenten opnieuw zwaar beproefd worden. Na een afmattende mars over Tirlemont bereikten ze, als steeds vooraan, rond vijf uur in de namiddag het legendarische dorpje Bautersem, vlakbij Leuven. Hier kwam het wederom tot een treffen met de Zuiderburen, dat tot laat in de avond voortduurde.

Het avondgevecht bij Bautersem
(Collectie Atlas van Stolk, Rotterdam)

De Belgen waren opeens met kracht komen opzetten, en er ontbrandde een levendig tirailleurvuur. De student Nieuwenhuis werd ernstig aan de voet gewond, terwijl Conrad Leemans[20.] een kogel in zijn arm kreeg. Alle vermoeienissen waren vergeten; aan beide zijden werd heldhaftig gestreden. Helaas ontviel hier de Groninger academiebroeders hun strijdlustige aanvoerder, kolonel Van Valkenburg, die zijn vermetelheid om als eerste het dorp binnen te rijden, dadelijk met de dood moest bekopen. Totaal uitgeput trokken de jagers 's nacht op Cumptich bij Tirlemont terug; sommigen hadden in geen veertig uur hun ransels afgelegd.

Maar om half vier in de ochtend was het alweer reveille geblazen. Spoedig volgde opnieuw een luidruchtig meningsverschil met de gehate Belgen. Die kwamen, ‘met den stormmarsch en slaande trom’[21.] in grote opwinding naderbij.

> Hier werd het paard van den Prins van Oranje, op het oogenblik dat Z.K.H. zich bijna in het midden onzer Jagers bevond, door een kanonkogel doodelijk getroffen. Dit toeval verspreidde wel den schrik in het hart van allen, die Hem omringden, doch ontnam aan den edelen Held zelven geen oogenblik die zeldzame tegenwoordigheid van geest en onwankelbare kloekmoedigheid, met welke Hij zijne getrouwe krijgsbenden de overwinning te gemoet voerde, (p. 152)

Dat lukte des te beter, omdat de voortreffelijk bediende artillerie de Belgen meedogenloos uit al hun stellingen verdreef. Zelfs de aanwezigheid van hun koning was niet in staat hen te doen standhouden.

> Behalve de dooden en gekwetsten, die wij overal vonden liggen, was de weg als bezaaid met wapenen, kleedingstukken en papieren van verschillenden inhoud; alles wat ons omringde, droeg de duidelijkste blijken eener overhaaste en verwarde vlugt. (p. 153)

Vlak voor Leuven kwam een parlementair om staking der vijandelijkheden verzoeken. Uitgeput legden de studenten zich achter hun wapens op het veld neder.

De rust was echter van korte duur; samen met hun Noord-Hollandse collega's moesten de jagers een kijkje gaan nemen bij een verdachte abdij, waarin men verscholen Belgen hoopte aan te treffen. Juist waren zij op een holle weg aangekomen, of daar brandde plotseling, tegen alle afspraken in, een hevige kanonnade los, in het leger dood en verderf zaaiend. Terwijl de daken der omringende huizen verbrijzeld werden, bleven de Leidse jagers - ofschoon dadelijk met kalk, pannen en puin overdekt - op wonderbaarlijke wijze gespaard. Tenslotte werd het ‘staakt het vuren’ afgekondigd; op het veld en in schuren konden allen enige nachtrust genieten.

Op 13 augustus trokken de studenten, *juist negen maanden nadat wij het geliefde Leyden verlaten hadden, met het zegevierend Hollandsch leger, het muitziek Leuven binnen*, (p.

154) Hier kwam de prins mededelen, dat een Frans leger inmiddels België was binnengerukt, waardoor de veldtocht moest worden beëindigd. Daardoor bleef Brussel, dat anders zonder twijfel gevallen zou zijn, verdere vernedering bespaard.

> Deze blijde tijding vervulde ons allen met hartelijke vreugde; de hoop van spoedig het oude vaderland te zullen wederzien, deed ons de ontbeeringen en moeite, die ons bejegend waren, geheel vergeten; en schonk ons vergoeding voor de grievende teleurstelling, die wij ondervonden, toen wij vernamen, dat het ons niet vergund zou worden dieper door te dringen in het vijandelijk land, en de oproerige stad te straffen, die het eerste voorbeeld gaf van afval en verraad.
> (p. 155)

Van alle zijden marcheerde het krijgsvolk intussen Leuven binnen. Sommigen werden gelegerd op de wallen der stad, anderen sloegen op de markt hun bivak op.

De vrijheidsboom, welke voor het raadhuis geplant stond, werd omvergehaald, het vaderlandsch Wilhelmuslied klonk door de wijken der trouwelooze stad; en wraak en angst waren de eenige aandoeningen, welke op het gelaat der diep vernederde burgers stonden uitgedrukt, (p. 155)

Terugkeer

De veldtocht was voltooid; op 14 augustus werd het sein tot de afmars gegeven. Via Bautersem, dat allen nog vers in het geheugen lag, wist men die dag Roosbeek te bereiken, om de volgende nacht te Tirlemont door te brengen, in een akelig gebouw, dat luisterde naar de naam *Collegium*. Langs Gorsem, Hasselt, Exel en Hamont trokken de jagers nu in zes dagen naar het vaderland terug, hier geteisterd door zware regenval, daar door beschimpende Belgen. Zo kon generaal Meyer hen op 21 augustus te Eindhoven welkom heten. Daarmee was de militaire loopbaan der zonen van Minerva echter nog niet tot een eind gekomen. Nadat de gehele koninklijke familie op 29 augustus de troepen plechtig geïnspecteerd had, zou het nog tot 18 september duren voordat de eigenlijke terugreis naar Leiden kon worden aangevangen.

De tocht door Noord-Brabant leverde volgens Van de Linde niets merkwaardigs op. Maar als op 20 september Dordrecht wordt bereikt, zijn de jagers aan velerlei aandoeningen ten prooi:

> Het valt moeijelijk te beschrijven, hoe wij te moede waren, toen wij op nieuw den Hollandschen bodem betraden, dien wij, voor de handhaving van deszelfs eer en onafhankelijkheid, toen bijna een jaar geleden, met geheel andere gewaarwordingen, en onder het te gemoet gaan eener donkere toekomst hadden verlaten; wat wij gevoelden bij de gedachte, dat ons nu weldra alles zou worden teruggegeven, wat wij toen met een gebroken hart hadden vaarwel gezegd, zonder de hoop te mogen koesteren van het immer te zullen wederzien; en wat zullen wij zeggen, van de wijze, op welke wij door onze landgenooten bij onze wederkomst overal zijn

ontvangen; hoe allen hebben gewedijverd, om ons met de blijken hunner genegenheid en vriendschap te overladen; hoe wij aan allen dezelfde weldaden en dezelfde dankbaarheid verschuldigd zijn? Gewis, zoo er in hetgeen wij, naar de inspraak van ons hart, voor het Vaderland deden, eenige verdienste gelegen is, de belooning die wij ontvingen, heeft haar ver overtroffen. Moeten allen, aan wien deze erkentenis is gerigt, overtuigd zijn, dat het onthaal, hetwelk ons, bij ons terugkeeren in het dierbaar Vaderland, te beurt viel, gedurende ons gansche leven met dankbaarheid door ons zal herdacht worden, en wanneer de nood het eischt, een sterke prikkel tot vernieuwde pligtvervulling zijn zal?
(pp. 159-160)

En inderdaad, de inwoners van Dordrecht, Rotterdam en Delft hadden kosten noch moeiten gespaard om de jagers een uitbundige ontvangst te bereiden: er waren toespraken, lofzangen, vreugdekreten, verversingen en tot diep in de nacht voortdurende feesten. Voorburg was geheel met groen versierd, en Leidschendam - waar de studenten de laatste nacht voor hun glorieuze intocht te Leiden zouden verblijven - had voor een schitterende illuminatie gezorgd.

Mocht het vertrek uit de geliefde academiestad ook al niet onopgemerkt zijn voorbijgegaan, de terugkeer sloeg werkelijk alles. Vanaf Voorschoten zwol de begeleidende schaar aan tot een schier ontelbare menigte, die uitzinnig van vreugde met de soldaten meetrok. Daar kwamen de stedelijke en militaire overheden hen al in plechtige optocht tegemoet, compleet met schone muziek. De straten der stad waren in lustwaranden herschapen, de woningen met kransen behangen, met spreuken of lofdichten gesierd. De weg was bestrooid met bloemen, en overal wapperde fier de vaderlandse vlag. Nimmer in haar geschiedenis heeft de Sleutelstad een zegevierend leger zulk een stralende intocht bereid.

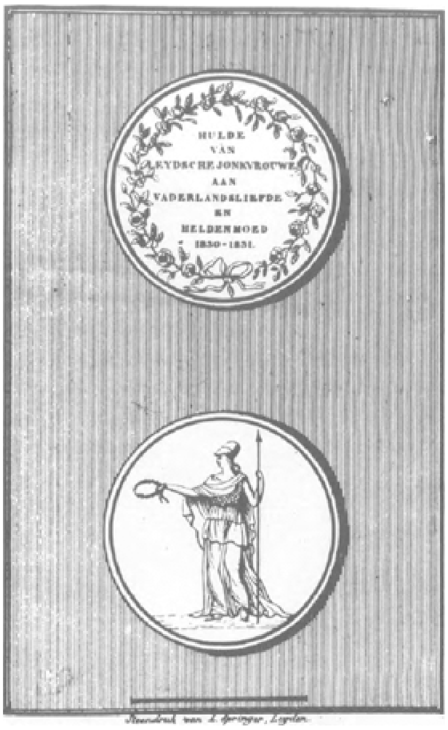
Op de Ruïne voerde Generaal Snouckaert wederom op hartelijke wijze het woord, en ook curator Collot d'Escury liet zich opnieuw niet onbetuigd. Het meest indrukwekkend van alles was ongetwijfeld de ontvangst door de academische senaat in de Pieterskerk. Naast alle hoogleraren en vele vooraanstaanden uit den lande hadden zich daar ook talloze aantrekke-

lijke dan wel aanzienlijke dames verzameld. Bij het binnentreden der helden werden door weeskinderen speciaal voor de gelegenheid vervaardigde liederen van Tollens gezongen. Rector magnificus W.A. van Hengel sprak de behouden weergekeerde studenten op onvergetelijke wijze toe, en zijn aanspraak is té opmerkelijk om er niet iets uit mede te delen:

De verwelkoming der Leidse Jagers in de Pieterskerk te Leiden (Collectie Academisch Historisch Museum, Leiden)

> Welkom, heldhaftige Jongelingschap! Geliefde Kweekelingen der Leidsche Hoogeschool! Welkom in deze uwe Akademiestad, die u bij uwen aftogt met zorg en kommer heeft nageoogd, en binnen deze gewijde tempelmuren, waar u door mijnen Voorganger een vaarwel is gezegd, hetwelk gij nooit vergeten kunt! Welkom, driemaal welkom bij uwe ouders, en leermeesters, en andere dierbare betrekkingen; en bij geheel deze aanzienlijke schaar, uit alle oorden zaamgevloeid, om zich in uwe aanschouwing te verlustigen! Het uur is daar, hetwelk wij van den Hemel zoo menigmaal met tranen hebben afgebeden. De blijdschap van het wederzien is grooter, is volkomener, dan iemand onzer heeft durven verwachten.[22.]

Na in deze zin nog enige tijd te zijn voortgegaan, kondigt Van Hengel de uitreiking ener gedenkpenning aan, die de overwinnaars uit naam van Leidens Jonkvrouwen door een viertal allerliefste jonge meisjes ter hand wordt gesteld. De diep betreurde Beeckman wordt daarbij niet vergeten; diens tot tranen geroerde broeder neemt het geschenk in zijn plaats in ontvangst. Eenzelfde ceremonie volgt ten aanzien van de inmiddels bezweken Huet. Opnieuw plechtige muziek. Dan spreekt Van Hengel de hoop uit, dat de studenten zich weer spoedig met volle ijver aan de beoefening der wetenschap zullen wijden, en smeekt tenslotte van de Alomtegenwoordige vrede en voorspoed af over de Leidse hogeschool en haar ingezetenen. 's Middags wordt door de stadsregering nog een klinkend ‘dejeuner dinatoir’ aangeboden, en 's avonds verzamelen allen zich weer in de schouwburg, waar onder andere Jacob van Lenneps inmiddels vermaard geworden blijspel *Het Dorp aan de Grenzen* kosteloos voor de helden wordt vertoond. Lofzangen, welkomsliederen en oden zijn niet van de lucht; de hele stad is feestelijk verlicht en de festiviteiten duren voort tot in de vroege morgen.



Gedenkpenning, aangeboden aan de Leidse Jagers
(Collectie Academisch Historisch Museum, Leiden)

Nadien zal nog vele malen aandacht aan de gebeurtenissen worden besteed. Tallozen zullen in ontboezemingen en verhandelingen hun licht over de kwestie laten schijnen. Een nieuw hoogtepunt wordt gevormd door de onthulling van het gedenkteken ter eeuwige nagedachtenis aan de onfortuinlijke, doch tot in de hemelen geprezen Beeckman, dat men nog altijd in de Pieterskerk kan bewonderen. Hier kunnen wij besluiten met de woorden waarmee Gerrit van de Linde zijn relaas van de lotgevallen der Compagnie Vrijwillige Jagers heeft willen afronden (pp. 166-167):

> Met vernieuwden lust en krachten hebben wij de afgebroken taak weder opgevat, en

> wij waarderen het voorregt, van aan onze bestemming weder te mogen arbeiden; doch het vaste voornemen bezielt ons tevens, om zoo de Koning andermaal onzen arm mogt eisschen, andermaal de letteren met het zwaard te verwisselen, en op nieuw blijken te geven van liefde voor het Vaderland, van MOED en TROUW.

Zo hebben de Leidse studenten ook tijdens de Belgische Opstand - die men evengoed als een rechtvaardige nationale vrijheidsoorlog kan bestempelen - getoond dat het vaderland op hen rekenen kon. In het revolutiejaar 1848 zou het niet anders zijn.[23.] Hun gezagsgetrouwheid stond in schril contrast met de revolutionaire gezindheid van hun collega's in het buitenland, hetgeen de tijdgenoot niet ontging. Van Hengel wist deze conservatieve houding (die hier in 1830 en 1831 trouwens vrijwel algemeen was) wel te waarderen:

> Van tijd tot tijd hoorden wij van onlusten, door Akademie-burgers in andere oorden aangerigt. *Munchen*, en *Leipzig*, en *Goettingen*, en *Warschau*, en *Bologna*, en dat wufte en woelzieke *Parijs*, hetwelk, ja wel, een lusthof der *Muzen* en *Gratiën*, maar tevens een broeinest van losbandigheid en verwarring is, gaven hiervan de treurigste proeven. Wij moesten bijkans gelooven, dat de jeugdige beoefenaars der letteren en wetenschappen, door geheel *Europa* heen, eene zamenzwering tegen troonen en regeringen gesmeed hadden. Doch gij toondet met uwe wapenbroeders, dat de scholen van het oude Nederland, op eene jongelingschap roemen konden, met een' edeler geest bezield, en waaraan betere beginselen werden ingedrukt, dan die van ongehoorzaamheid aan wet en Koning.[24.]

Eindnoten:

1. ‘Verhaal van de Lotgevallen der Kompagnie Vrijwillige Jagers, der Leydsche Hoogeschool, uitgetrokken Den 13. November 1830, wedergekeerd Den 23. September 1831.’ In: *Studenten Almanak* 1832, Leiden, z.j. (1831), pp. 105-167. Citaten hieruit worden in de tekst steeds onderstreept afgedrukt. De belangrijkste bron na dit verslag is: B.W. Wttewaall van Wickenburgh en P.W. Alstorphius Grevelink: *Het Leidsche Jagercorps. Eenvoudig, maar getrouw verhaal van den veldtocht van het Corps Vrijwillige Jagers der Leidsche Hoogeschool in 1830 en 1831.* Leiden 1881.
2. Het meest recent is: Hans van der Hoeven: *De Belgische Beroerte. De Tiendaagse Veldtocht en de scheuring der Nederlanden 1830-39*. Amsterdam 1973. Verder kunnen, naast vele andere publicaties, nog genoemd worden: H.T. Colenbrander: *De Afscheiding van België*. Amsterdam 1936: J.C.C. den Beer Poortugael: *1831. De Tiendaagsche Veldtocht*. 's-Gravenhage 1906.
3. O.a. afgedrukt in: Wttewaall & Grevelink, *Jagercorps*, pp. 129-130.
4. B.H. Lulofs: *Een kort krijgslied, om door Groningens uittrekkende schutters gezongen te kunnen worden*. Groningen 1830. Zie ook: Van der Hoeven, *Belgische Beroerte*, p. 92.
5. De lijst van deelnemers staat afgedrukt in: *Studenten Almanak* 1832, pp. 183-189, en in: Wttewaall & Grevelink, *Jagercorps*, pp. 131-135.

6. Brief van 15 april 1848 uit Londen. In: *Waarde van Lennep. Brieven van De Schoolmeester* (ed. Marita Mathijsen). Amsterdam 1977, p. 122.
7. *Studenten Almanak* 1831, p. 140.
8. J. Roemer: *Gedenkschrift van den Uittogt der Heeren Studenten van de Hoogeschool te Leiden, ten Heiligen Strijd voor Vaderland en Konings. Op den 13 November 1830*. Leiden 1830, p. 24.
9. Wttewaall & Grevelink, *Jagercorps*, p. 18.
10. Hermann Schlegel (1804-1884). Als preparator, en vanaf 1828 als conservator, verbonden aan het Rijksmuseum van Natuurlijke Historie te Leiden. In 1858 volgde hij C.J. Temminck op als directeur van deze instelling. Hij publiceerde vele werken op het terrein van de biologie, voornamelijk over vogels. Tijdens de Belgische Opstand onderscheidde hij zich verder als oprichter van een 'mannenzang-quartet', waarin hij de basstem zong (Alexis Raat: 'Coenraad Jacob Temminck (1778-1858). *Een biografische schets*.' In: *De Negentiende Eeuw* 2 (1978), nr. 2, p. 100.
11. Geciteerd naar: A.W.M. Schaffer: 'Studentensoldaten. De "Leijenaars" tijdens de Belgische Opstand 1831.' In: *Armamentaria* 10 (1975), p. 64.
12. Wttewaall & Grevelink, *Jagercorps*, p. 28.
13. Volgens Wttewaall & Grevelink, *Jagercorps*, p. 28.
14. Zie hiervoor de vertaling van E.M. Beima, die ook als Leids Jager aan de Veldtocht deelnam: *Kosmos. Ontwerp eener natuurkundige wereldbeschrijving*. Deel I. Harlingen 1865^2, p. 192. Hier wordt echter over 7 januari 1831 gesproken.
15. Wttewaall & Grevelink, *Jagercorps*, p. 43.
16. Idem, *Ibidem*, p. 46.
17. Idem, *Ibidem*, p. 54, no. 1.
18. W.A. van Hengel: *Verwelkoming der Leidsche Jagers, den 23 September 1831, in de Pieterskerk te Leiden*. Leiden 1831, p. 8.
19. Wttewaall & Grevelink, *Jagercorps*, p. 83.
20. Conrad Leemans (1809-1893). Oudheidkundige. In 1835 benoemd tot conservator van het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, waarvan hij van 1839 tot 1891 directeur was.
21. Wttewaall & Grevelink, *Jagercorps*, p. 93.
22. Van Hengel, *Verwelkoming*, p. 3.
23. Peter van Zonneveld: 'Leidse Studenten in 1848: *Alexander VerHuell en Conrad Busken Huet'*. In: *De Negentiende Eeuw* I (1977), nr. 3-4, pp. 183-188.
24. Van Hengel, *Verwelkoming*, pp. 6-7.

Vroman als Schoolmeester

Vorig jaar deed ik Leo Vroman de facsimile-editie cadeau van de zesde druk van De Gedichten van den Schoolmeester. Hij maakte toen juist voor De Revisor een aantal prachtige strips en ik dacht dat hij de prentjes van De Vries, die zo'n mooie eenheid vormen met de tekst, wel aardig zou vinden, èn de gedichten natuurlijk. Dat was ook zo. Hij bedankte in Schoolmeesterstijl. Daarop zond ik hem nog Waarde Van Lennep - de keuze uit brieven van De Schoolmeester door Marita Mathijsen - en ook dat boek beviel hem wel, blijkens een brief van 9 september 1978. Daarin gaf hij bovendien toestemming tot publicatie van zijn rijm-epistels in dit BZZLLETIN-nummer.

Tom van Deel

Brooklyn, 29 mei 78

Beste Tom,

Allerhartelijkst bedankt voor Den Schoolmeester. Het boek past zo gevallig in mijn handen als van een grijsaard de elpenbeenen tanden, of als van Aalt, dat vlechtertjen, de manden. Men leert er van, zich keurig uit te drukken, zoals ook Vroman zich, in vele stukken.

Zelfs in Brooklin mee naar bed gekomen kan dit echtpaar soms wat moeilijk vinden om onder den Schoolmeester uit te komen, waar slechts uit blijkt dat het daar soms gemakkelijker is te lezen dan er in 't geheel niet te wezen.

Ook in de illustratiën gaat het van Anthony de Vries: wat daar in de text ontbreekt wordt door dezelve minder vies.

Mogen wij hopen dat de kost van het bedrag van mijn tegoed bij de Revisor afgehouden mag. Doch nu, tot meer dringende tijd-verwijling, terug tot het lezen van De Koffij-Veiling daaruit men kan leren dat zelfs op het Toneel een mens meer te weinig kan overkomen dan minder te veel en ook al zijn de bladeren van deze Les wat geel gelijk na een sneeuwstorm soms Buurman's prieel, onze hartelijke dank aan Tom van Deel.

Vond je De Reiger leuk? Wil je hem in de R drukken? O, de inleigingen van het boek vinden we ook erg leuk.

Allerhartelijkste groeten,

Brooklyn, 9 sept. 1978

Waarde van Deel,

Nu hebt ge mij toch werkelijk upset, daar ik gedagt had U reeds ages ago in de mij toch zo aardige wijze bedankt te hebben voor Uw Waarde Van Lennep. Alweer een verrukkelijk boekske zij het niet onder Uw hand geschapen dantoch verzonden.

In antwoord op Uw verzoek van september vijf, al had gemeld vers niet veel om het lijf, gevoel U vrij alles te drukken datwelk ik in brieven schrijf en daarmee Ge de vreugde wekt die ik verdrijf; transfereer het desnoods naar een' pathefoonschijf doch speel die dan niet voor mijn geliefd wijf dat, hoewel nooit vervallend tot gekijf liever van zulke onzin verstoken blijf!

Het zal U wellicht verbazen en amuzeeren, te vernemen dat zowel zij als ik tot de vreemde gewoonte zijn gekomen om, in het Vaderlands met elkander sprekende, vaak welke van onze Nederlands sprekende vrienden of tantes ook citerende, dat eensklaps in het Engels te doen. Bijvoorbeeld: ‘Nou, als tante Hans ons zo zag rondhollen zou ze vast zeggen, I'd rather walk’.

Nu dan, om te voorkoomen dat het Nederlandsche Volk in mij een wederopgestane Schoolmeester denkt te vinden, eindig ik kort voordien, met:

> Al schrijf ik verzen noch zo goed
> werp ik mij, als een zuiger doet
> doch meer dan met een enkele voet
> op het studeren van het Bloed
> niet slechts daar 't voor de centen moet
> en ik vrouw en kind daar wel mee voet
> doch het vervult mij van een' gloed
> als white chocolate zo zoet
> daar ik mee door het keelgat spoed
> hetwelk met dit snoepgoed welbesproet
> soms kwijlende naar adem wroet.

Allerlei hartelijke groeten aan de BZZZLTINmensen, ze zijn beslist goed en aardig,

De Schoolmeester en de dominee-dichters
Anton Korteweg

Over de relatie tussen Gerrit van de Linde, de theoloog in spe die noodgedwongen tot De Schoolmeester transformeerde, en de theologiestudenten uit de jaren Twintig en Dertig van de vorige eeuw die het wèl tot Dienaar van het Goddelijke Woord brachten en een, later dubieuze, faam verwierven als dominee-dichter: Ter Haar, Hasebroek, de grote Nicolaas en Ten Kate J.J.L., over die relatie valt weinig te zeggen. Want nauwe contacten tussen de mislukte theologiestudent en zijn succesvoller collega's zijn er niet geweest. Het weinige volgt hier. Hoewel Van de Linde met Hasebroek en Beets zich aan dezelfde Hogeschool - die van Leiden - in de Godgeleerdheid bekwaamde, en hij met de latere Jonathan zelfs als Leidse Jager optrok tegen 'de basterdteelt der Belgen' in de Tiendaagse Veldtocht, schijnen de contacten tussen de ouderejaars enerzijds en de beide boezemvrienden Jonathan en Hildebrand anderzijds schaars geweest te zijn. Het proefschrift van J.H.J. Willems over Hasebroek vermeldt wel, dat 'de jonge theoloog Hasebroek' (...) met 'Heye, de Veders, Van de Linde' behoorde 'tot de meer dan tweehonderd Leidse Jagers, die in November 1830 de tocht naar het Zuiden begonnen'[1.], maar maakt nergens melding van een nader contact tussen de toen 22-jarige Van de Linde en zijn vier jaar jongere wapenbroeder.[2.] Dat de relatie tussen De Schoolmeester en Hasebroek in hun studententijd - indien al aanwezig - niet bepaald allerhartelijkst geweest moet zijn, mag blijken uit het volgende citaat uit een brief van eerstgenoemde aan Van Lennep, gedateerd 7 december 1843[3.]:

> Aart Veder spreekt in zijn' laatsten brief van een zekeren Hasebroek 'die', zegt hij, 'thands eene aanzienlijke plaats onder de Hollandsche predikanten bekleedt.[4.] - Kent gij dien Heer, wie is hij? Ik herinner mij in mijne jeugd een scheelen Hasebroek met twee oogen die elkander gestadig in toorn aanstaarden en een onophoudelijk neusgeslorp hetwelk mij altijd den zuiger eener pomp te binnen bracht en dus een vacuum in zijn hoofd deed vermoeden. Zoo deze laatste onderstelling gegrond is geweest, verwondert het mij geenszins dat hij thands eene aanzienlijke plaats onder de Hollandsche predikanten bekleedt.

Al zal enige rancune van de mislukte theoloog ten opzichte van een jongere studiegenoot die het al zo heerlijk ver gebracht had aan deze passage niet vreemd zijn, een fraai staaltje van des Schoolmeesters vermogen om venijnig raak te typeren blijft het.

De jonge Beets, althans zijn dichterlijke aanleg, maakte op Van de Linde een betere indruk. Op 12 september 1833 had de Haarlemse apothekerszoon zich in het Album Studiosorum van de Leidse Academie laten inschrijven. Tijdens de daarop volgende groentijd liet de Theologisch Candidaat het groen Beets een vers schrijven over de door beiden bewonderde Bilderdijk, op gegeven eindrijmen.[5.] Het lofdicht is niet in de volledige, naar tijdsorde gerangschikte uitgave van de *Gedichten* terecht gekomen (die opent met een treurzang bij de dood van vrouwe Bilderdijk), maar werd wel als facsimile opgenomen in het feestnummer van *Vox Studiosorum*[6.] van

1880. ‘De redactie van dit blad liet voor het gemak van den lezer het gedicht in drukletters er naast plaatsen, maar kon blijkbaar des dichters handschrift niet overal lezen, getuige de onzin:

‘Drift en afgunst vaak ontbrand
In veler harten deed vaak *de meesten* naar den kant
Des weerzins hellen.’

Men verbetere de cursief gedrukte woorden *de meesten* in... ‘de unster!’ (is: balans A.K.)[7.] Hieronder volgt het slot van Beets' groen vers:

(...) de kroon der rijzige platanen
Moog buigen, de eik staat vast aan kracht en lommer rijk.
Zoo was hij - wie met hem met FEBUS eerkroon prijk
Staat de eerste plaats hem af en weende korts bij 't lijk
Des eenlings, die zelfs 't oor des wederstands kon streelen
De kruin zich eieren kon met eigen kunstjuweelen

En zich een roem verwierf waarmee geen tijdgeest spelen
Of lachen zal als eens met de eer van

BILDERDIJK.

De opdrachtgever was er bepaald over te spreken, getuige zijn brief - met een afschrift van het vers bijgesloten - van 24 oktober 1833 aan Van Lennep[8.], maar vond ook, zoals het een ontgroener betaamt, dat het feut voor het overige nog heel wat te leren had:

> Ik zend u hiernevens een vers hetwelk een groen in mijne tegenwoordigheid op een door mij opgegeven onderwerp en op gegeven eindrijmen heeft vervaardigd, en hetwelk mij zoo bij uitstek heeft bevallen (sauf quelques remarques) dat ik mij niet heb kunnen weerhouden het u mede te deelen en gaarne getroost ik mij de moeite van het afschrijven. Zoo ik er uw oordeel bij gelegenheid eens over mag vernemen. De maker heet Beets en is de zoon van een Haarlemsch Apotheker, zijn voornemen is theologant te worden, doch behalve dat hij zeer schoone verzen maakt en een fraaije stem heeft, weet hij volstrekt *niets* gelijk bij zijne ontgroening is gebleken. (...)

Van uitlatingen van Ter Haar, de nestor, tevens de stijfste van de dominee-dichters, over De Schoolmeester - en omgekeerd - is mij niets bekend. Beide heren waren als dichter[9.] elkaars volstrekte tegenpool, ook al begaf de twee jaar oudere Utrechtse hoogleraar in de Kerkgeschiedenis zich op hoger leeftijd op het terrein van De Schoolmeester door een gedicht aan een baviaan te wijden[10.], dat begint met de fraaie aanhef:

Wat ziet ge mij half tartend aan?
Gij ruiggehaarde Baviaan!

Overeenkomsten tussen ‘Een Aap’ uit ‘Natuurlijke Historie voor de Jeugd’ en Ter Haars ‘Aan een Baviaan’ zijn er intussen wel. Van de Linde eindigt zijn knittelrijm weinig verrassend met:

Daar is altijd een groot dispuut geweest
Of een aap eigentlijk een mensch is of een beest;
En dat verwondert ons ook niet
Daar men zooveel apen onder de menschen ziet.

Ter Haar, waarschijnlijk een jaar of 25 later, omstreeks 1878, wordt ook al getroffen door de overeenkomst tussen mens en mensaap. Hij gaat nog wat verder: hij prefereert soms de laatste boven de eerste. Want na zich afgevraagd te hebben of de Darwinisten gelijk hebben en hij, de eerwaarde, ‘een achterneef’ van de ‘ruiggehaarde Baviaan’ zou zijn, vervolgt hij:

(...) soms ontmoette ik langs de straat,
Die ik nog minder graag dan jou
In mijn familie hebben zou.

Uiteraard brengt de grijze emeritus dan aan het eind van het gedicht - een van zijn schaarse pogingen een wat lichter vers te schrijven - nog de metafysica ter sprake: in tegenstelling tot zijn eventuele voorvader de baviaan vraagt hij - als Christen-aap, zou men bijna zeggen - zich niet alleen af ‘van waar ik kom’, maar ook ‘Waar ga ik heen?’ Dat moralistische ontbreekt bij De Schoolmeester, en juist dàt, met zijn afkeer van rhetoriek, maakt zijn werk zo veel aardiger dan dat van Ter Haar en diens collega's.

Wat ten slotte Ten Kate betreft, mèt Ter Haar de belangrijkste dominee-dichter in de rhetorische traditie van de door De Schoolmeester zo bewonderde Bilderdijk, die heeft in zijn jeugd, en dan met name in zijn Braga-tijd (1842, 1843), wel het één en ander geschreven waarvoor De Schoolmeester zich niet zou hoeven schamen. Maar voor zijn bijdrage in Van Lenneps almanak *Holland* van 1853 had de Londense balling geen goed woord over. Het gaat hier om ‘Het wiegelied der Markerinne’, één van de ‘Marker-Stukjens’[11], een sentimenteel, al te zoet vloeiend huiselijk tafereeltje, met de steeds terugkerende strofe

Slaap, mijn zoet kindeken! sluimer zacht!
Moederlief houdt bij uw wieg de wacht.
Droom van den hemel, zoo groot en goed,
Die door de ruiten ons vriend'lijk groet.

Het commentaar hierop van De Schoolmeester is een Busken Huet waardig. Ik citeer het hier gedeeltelijk: ‘(...) zoo men het, ad nauseam usque, herhaalde refrein-couplet er uit neemt, zou zelfs een mesthoop, uit keezen-krengen gevormd, bloozen het vaers (?) te herbergen.’ Ook na zijn Braga-periode kon Ten Kate nog wel eens een aardig humoristisch vers schrijven. Hij deed het te zelden, want zijn ‘Ballade van een Advokaat en een Prokureur’ (1852), eens een classic, is van een bijna Schoolmeesterachtige ongerijmdheid. Beide titelhelden worden in dezelfde cel gevangen gehouden, maar:

Des morgens ontsloot de cipier de deur...
   Te bergen rezen zijn hairen:
Noch Advokaat noch Prokureur
   Was meer in den kerker te ontwaren!

Wat was er gebeurd? O, afgrijslijke ellend!
   Zij werden nooit wedergevonden:
Zij hadden, helaas! bij gebrek van kliënt,
   Elkander totaal verslonden.

Helemaal origineel is Ten Kate in zijn ‘Ballade’ overigens bepaald niet. Het vers kan beschouwd worden als een variant op Starings bekende

epigram ‘Het hondengevecht’[12.], al is dat, met over blijvende staarten, wat minder drastisch:

J.J.L. ten Kate als jeugdig predikant.

Bereisde Roel zag op zijn tochten
Geweldig veel! Twee Bullebijters vochten,
Voor 't wijnhuis, in een kleine Poolsche stad,
Terwijl hij juist aan 't venster zat:
‘Zulk vechten, Menschen! - Zij verslonden
Malkander letterlijk! Met iedren hap, ging oor
Of poot er àf - en glad als vet er dòòr!
Ons scheiden kwam te laat! wij vonden
Het restjen: - op mijn eer,
De staarten, en niets meer.’

Datzelfde is het geval met het puntdicht *De rottenvanger* van Jhr. Nicolaas Jeremias Storm van 's-Gravesande[13.], in de tijd dat Van de Linde in Londen verbleef gemeentesecretaris van Rotterdam, en schrijver van een bundel *Luimige Poëzij*, (1827[14.]):

Fop stelde een rottenval, en toen, den andren dag,
Alleen een rottenstaart was in de klem gezeten,
Riep hij verbaasd: ‘Dat is wel 't vreemdst dat ik ooit zag:
't Beest heeft tot aan den staart zich zelven opgevreten!’

Het spelen met het ongerijmde was dus in de eerste helft van de vorige eeuw een geliefde bezigheid van humoristen; De Schoolmeester is bepaald niet de enige geweest die plezier had in het absurde. Maar wel de enige die zich, zoals Tom van Deel en Marita Mathijsen, de inleiders van zijn *Gedichten*[15.], terecht opmerken, zich in het absurde *verlustigde*. Die verlustiging blijkt uit zijn *opeenstapeling* van *ongerijmdheden*: exuberantie is één van de belangrijkste kenmerken van z'n poëzie.

Waar Staring, Storm en later Ten Kate het gedicht toespitsen op een absurde eindfase die de pointe van het gedicht vormt - in de drie aangehaalde gedichtjes: het elkaar, of zichzelf (vrijwel) totaal verslinden - stapelt De Schoolmeester absurditeit op absurditeit. Zo in het Jesajaans tafereel in de ‘Derde Brief van den Schoolmeester’:

Laat d'Elephant nu vrolijk zingen,
En 't hupplend rendier in de wei
Van vreugd op 't hoofd des drijvers springen
En tooi zich 't zwijn in feestlivrei:
Knip nu van 't strijdros hobbelpaarden,
En ducatons van de oorlogszwaarden:
Laat de adelaar het wollig lam
Van blijdschap met zijn vleuglen dekken,
En, onder minzaam trekkebekken,
De wond van 't blaetend zeekalf lekken,
Nu 'k tijding van mijn vriend bekwam.
Laat bijt-wolf vredepalmen rapen
En vlechten in der lamren huid.
De tijger naast de leb-aal slapen
En wurmpjens zoeken voor zijn buit;
Laat nu te Lis de feestwijn vloeien,
En 't baarsjen in den schotel stoeien,
En 't rookend wildbraad onder 't mes
Het land van A.B.C. bevrijden:
Laat heel de schepping zich verblijden
En zij.... 's trouwe vriendschap de
dichtstof voor mijn zangeres.

Eindnoten:

1. J.H.J. Willems: *Joh. Petrus Hasebroek*. Diss. Utrecht 1939, pg. 18.
2. Van de Lindes vriend en beschermer Van Lennep behoorde enkele jaren later wèl tot degenen met wie de toen Heiloose dominee (1836-1843) regelmatig in aanraking kwam.
3. Uit: *Waarde Van Lennep. Brieven van De Schoolmeester* toegelicht door Marita Mathijsen. Amsterdam, Querido 1977, pg. 111, 112.
4. Die aanzienlijke plaats viel wel mee. Hasebroek was in 1843 predikant in Breda (en aldaar bevriend met de roemruchte verdediger van Antwerpens citadel, Chassé), maar bracht het, in tegenstelling tot zijn collega's Ter Haar en Beets, nooit tot hoogleraar, en zelfs niet, als Ten Kate, tot predikant van de Nieuwe Kerk in Amsterdam.
5. G. van Rijn: *Nicolaas Beets*. Rotterdam, J.M. Bredée, z.j.. Deel 1, pg. 75. Zie ook: M.F. van Lennep: *Het leven van Mr. Jacob van Lennep*. Amsterdam, P.N. van Kampen & Zoon, 1909. Deel 1, pg. 195. En: *Hildebrands voorbereiding, het dagboek van de student Nicolaas Beets* uitgegeven en toegelicht door Dr. H.E. van Gelder. Den Haag, Bert Bakker / Daamen N.V., 1956, pg. 32.
6. *Feestnummer der Vox Studiosorum, Studentenweekblad uitgegeven ter gelegenheid der Academische feesten Juni 1880*. Leiden, P. Sommerwil, z.j.
7. Dr. Joh. Dyserinck: *Herinneringen aan NICOLAAS BEETS in woord en beeld*. Nieuwe uitgave. Utrecht, H. Honig, z.j., pg. 5.
8. *Waarde Van Lennep*, pg. 26.
9. In hun politieke opvattingen (conservatief, Oranjegezind, tegen het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie - zie *Waarde Van Lennep*, pg. 153 -) stonden ze wel dicht bij elkaar.
10. Bernard ter Haar: *Dichtwerken*, Leiden, A.W. Sijthoff, z.j. Deel II, pg. 288.
11. Opgenomen in: *De Dichtwerken*. Leyden, A.W. Stijhoff, 1865. Deel VII, pg. 198 e.v.
12. Uit: *Nieuwe Gedichten* (1827). Geciteerd uit: *Gedichten* (Amsterdam, Elsevier 1940, pg. 287).
13. *Luimige Poëzij*. Rotterdam 1827, pg. 100.

14. Uit hetzelfde jaar dus als de bundel waarin Starings 'Het Hondengevecht' verscheen.
15. 's-Gravenhage, Kruseman 1975, pg. XLIV. In *De Gedichten* is, door onnauwkeurig afschrijven van Van Lennep, ondermeer het 'runddier' tot 'rendier' geworden en 'zijn bruid' tot 'zijn buit' (a.w., pg. XXXIX). Die laatste verschrijving zal Van Lennep wel begaan hebben onder de indruk van de Jesajaanse sfeer van het gedicht ('Knip nu van 't strijdros hobbelpaarden') - wolf en lam die vreedzaam tezaam verkeren. Daar sluit een voor zijn *buit* wurmpjes zoekende tijger beter bij aan dan een tijger, die dat voor zijn *bruid* doet.

Een onstuimig leven
C.J. Kelk

Van kindsbeen af heb ik een zwak gehad voor de potsierlijke Gedichten van de Schoolmeester; mijn vader bezat er toevallig een oud exemplaar van. De grappigheid stond aanvankelijk voorop en naderhand - het was inmiddels 1926 - ging ik er steeds meer in ontdekken. Ik begon met er een artikel over te schrijven in De Vrije Bladen (hierna integraal afgedrukt), dat enigzins omgewerkt opgenomen werd in de editie van de Wereldbibliotheek, ter inleiding.

In deze 2e versie stelde ik de volgende conclusie:

> Er doemt een wereld op van gemutste dienstmaagden, gebrilde schutters, scheefschouderige boekhouders, benige makelaars, liefhebberijknechts met gouden knopen, kosters met kalotjes op en koetsiers met kastoren hoeden en garen handschoenen en wij zien ons verplaatst in roeven van trekschuiten, in theetuinen, in menagerieën, op saaie saletten in pluchen kamers, een wereld op zichzelf geworden, van buitenissige proporties in verhouding tot de leegte binnenin.

In 'Over de schrijver en zijn dichttrant', het informatieve stuk van de tijdgenoot en boezemvriend Mr. Jacob van Lennep, wordt het werk aldus gekenschetst:

> Zijn gedichten ontlenen het pikante, waardoor ze zich onderscheiden, aan de verrassende tegenstellingen, aan de zonderlinge kombinatie van zeer heterogene denkbeelden en situaties, aan een gestadig wisselend licht en bruin. Zij zijn niet ongelijk aan een kaleidoscoop, het oog van de geest door een bonte en vreemdsoortige mengeling van telkens afwisselende kleuren en figuren rusteloos bezig houdende.

Hoewel zijn intimus Jacob van Lennep in zijn stuk wel een en ander meedeelt over de theologische student Gerrit van de Linde, o.a. over de indruk die zijn proefpreken maakten, is hij terughoudend ten opzichte van zekere moeilijkheden al weet hij er wel op te zinspelen. In elk geval werd duidelijk dat de dichter als toekomstig kanselredenaar voorgoed onmogelijk is geworden.

Vijftig jaar later komt voor mij pas de nodige opheldering. Toen publiceerde (bij Querido) Marita Mathijsen onder de titel 'Waarde Van Lennep' een groot aantal brieven van de Schoolmeester en lichtte die uitvoerig toe. Nu kreeg de dichter pas zijn volledige gestalte: een knappe, vlotte jongen die terstond iedereen voor zich innam, veel vrienden had en een lieveling was van de vrouwen. In elke betekenis van het woord een stoute jongen, met volle teugen het leven genietend en zelfs een beetje over het paard getild. Roekeloos schulden makend bij drankhandelaren, kleermakers, boekverkopers, zonder de zekerheid ooit te kunnen betalen. Het was misschien wel dezelfde onbekommerdheid waarmee hij met de taal omsprong, in een overvloed van woorden, hoewel met de uiterste zorg gekozen.

De kiesheidshalve door Van Lennep onbesproken gelaten moeilijkheden blijken nu van drieërlei aard te zijn geweest: een nonchalant gekweekt bastaardje bij een

eenvoudig volksmeisje, een schuldige verhouding met de vrouw van een Leidse hoogleraar en de samenspannende wraakzucht van ontelbare schuldeisers.

Dit verklaart tenslotte onomwonden waarom Van de Linde schoolmeester is geworden en geen dominee. Aan vriendenhulp heeft het hem nooit ontbroken. Met vereende krachten werd stoute Gerrit het land uitgewerkt totdat hij na vele beproevingen ten slotte als kostschoolhouder in Londen op zijn pootjes terecht kwam, hoofdzakelijk gesteund door Van Lennep, Veder en Hope en dankzij een gelukkig huwelijk met een meisje van Franse afkomst, dat een degelijke vrouw bleek te zijn.

Van de Linde overleed nog geen 50 jaar oud. Hij was er nooit in geslaagd al zijn jeugdschulden af te lossen. Dat deden zijn zonen naderhand wel voor hem, want secuurder dan hun vader hadden zij goed leren rekenen en brachten het zelfs tot gerenommeerde accountants.

Een bevredigend slotakkoord van een onstuimig leven.

De schoolmeester van de toekomst*
C.J. Kelk

Als men de uitingen der laatste maanden van verschillende onzer jongere dichters zou willen gelooven, dan is er een nieuw ‘probleem’ aan de orde gekomen in de hedendaagsche letterkunde, n.l. het probleem van de moderniteit. Niets ter wereld is m.i. zoo weinig problematisch als moderniteit. Een probleem, immers, vraagt om oplossing, maar het ‘probleem’ der moderniteit lost zichzelf op. Moderniteit is actief. Het is het nieuwe gevoel, dat ontstaan gaat, zoodra het oude gevoel is uitgewrongen. Moderniteit is niet iets tijdelijks, maar iets eeuwigs. In 't werk van alle tijden onderkent men 't moderne aan 't onvolkomene en 't gedurfde. De modernen geven nimmer de ‘hooge’ kunst, maar de *goede* kunst.

Het z.g. probleem is door de jongere dichters, die het aanroerden (m.i. althans) onvolledig en te beperkt bekeken. Zij hebben de poëzie alleen als het terrein van hun peilingen gekozen, terwijl ze kleinere terreinen meden. Zij vergaten, dat juist in de meest verholen wallen gewoonlijk de eerste bressen geschoten worden. Zonder in herhalingen te willen vervallen van hetgeen reeds meermalen betoogd werd, moet ik den eigenaardigen omzwaai toch even karakteriseeren, die zich tusschen de jaren 1923 en 1926 heeft voltrokken, waardoor (m.i.) de voortgang der poëzie weer vijftien jaren naar achteren dreigt verschoven te worden. Immers, zooals terecht door Houwink in zijn rede te Utrecht* gezegd werd, hebben de jongere dichters na 1916 zich ontwikkeld zonder het ‘geslacht van 1910’ (zooals men 't tegenwoordig veelal noemt), dat ‘veilig om Verwey geschaard stond’, tot uitgangspunt te nemen. Hierdoor behielden zij, hoe kort en hoe zwak dan ook, een substantieele zelfstandigheid, zoowel naar vorm als naar inhoud hunner (weinige) gedichten. Naarmate de groeilijn van deze groep zich meer en meer van de poëzie zelve afboog, begon een nieuwere formatie op te komen, die *wel* aansluiting zocht en vond bij de generatie van 1910, doch niet verder groeide dan de dichters dier generatie zelf, terwijl zij thans blijkens hun bovenbedoelde uitingen zich de kans op zulk een groei steeds duidelijker zien ontglippen. Dit is, naar mijn inzicht, in 't geheel niet verwonderlijk. Het staat mij voor, dat hun gevoel zich niet heeft vernieuwd, *omdat zij niet modern zijn*, omdat voor hen het oude gevoel *niet* uitgewrongen is, omdat zij dit gevoel nog ten volle deelen. In den grond van de zaak kennen zij niet de harmonie, die de moderne voor zijn leven en werken eischt en niet het evenwicht, dat hij behoeft. In wezen zijn zij gebleven: woordkunstenaars en sensitivisten, zwervers en vagebonden; zij hebben l'art pour l'art tot (geheime) leus, de ‘Muze’ en de ‘Schoonheid’ tot doel.

Zij begrijpen in wezen niets van het *verschijnsel* der moderniteit onzer dagen, dat den kunstenaar soberheid oplegt en tot waarheid dwingt. Voor zoover zij maatschappelijk werk moeten doen, leven zij een dubbel-bestaan van 'practisch mensch' en 'artist'; het kwijnende van zulk een bestaan verstrekt hun tevens een nimmer drogende bron van kwijnende gevoelens.

Leven en kunst van elkander scheiden eindigt met beider dood. Kunst is niet een vreemde schim of een ijlheid. Kunst is de beste straling

van een menschenleven - het surplus van den overcompleten mensch.

Omdat zij dit alles niet begrepen hebben, *vreezen* zij in hun hart de moderniteit. Zij zijn bang voor de inwisseling van gevoelens, die bij hen wel eens konden blijken valsch te zijn. En waarlijk, het gaat als bij inwisseling van aan het verkeer onttrokken munten voor gangbare: de valsche zullen niet gehonoreerd worden. Omdat zij het niet begrepen hebben, vreezen zij de moderne vormen, die om de dingen passen als een handschoen om een hand, die naakter zijn en duidelijker dan ooit te voren en die het geheele complex van gevoelens onder den sterksten reflector zet. Want moderniteit in de letterkunde is het telkens weer opnieuw ontdekken van het substantief als symbool van het ding, het werkwoord als symbool van de daad, het adjectief als symbool van de qualiteit. Telkens weer. Niet vandaag of morgen, maar *altijd*. Het is de eeuwig-terugkeerende renaissance van de gevoelsexpressie, de immer-keerende reactie op het 'litterair argot', dat telkens opnieuw zich heeft vastgezet in de denkende hoofden en de peinzende geesten.

Het is wreed zijn vormen verscheurd te zien, het is wreed zijn gevoelens onder het vergrootglas te herkennen als gevoelens van '*gelezen gevoelens*'.

Omdat zij het niet begrepen hebben, vreezen zij ook den humor, die naakt is en alomtegenwoordig. Omdat de humor naakt is, willen zij hem aankleeden, want omdat de humor alomtegenwoordig is, kunnen zij hem niet vermijden. Zij willen dan ook niet den humor 'van de goede humeur', maar den humor 'waar iets in zit', m.i. het meest onverdragelijke genre.

Dit alles bedoelde ik als inleiding tot een kleine beschouwing over een dichter in wiens gezelschap men zich lichtelijk compromitteert, omdat de Nederlandsche litteratuurgeschiedenis in hem een grappenmaker belieft te zien (vrees voor den humor!), terwijl hij in wezen een moderne ziel is.

Het is een bekend verschijnsel, dat elke geschiedschrijver, welk uitgangspunt hij zich dan ook kiest, het verste verleden het minst uitvoerig behandelt en bij het naderen van zijn einddoel geleidelijk aan wijdloopiger wordt om eindelijk bij het beschrijven van het actueele totaal den kijk te verliezen op wat wezenlijk belangrijk, minder of volkomen onbelangrijk zal blijken geweest te zijn. In de historie van de wereld zullen de vergrootingsfouten der opeenvolgende geschiedschrijvers telkens worden gecorrigeerd. Maar het langst, ongetwijfeld, zullen de resten van bedoelde fouten achterblijven in de litteraire geschiedschrijving van kleine, afgesloten taalgebieden, waarvan het onze er een is. Hierin zullen traditie en piëteit de verbazingwekkendste uitwerkingen hebben, temeer daar men met alle geweld zal trachten een doorloopende historische lijn af te teekenen, zonder zich te storen aan de lacunen, hoe duidelijk die zich ook vertoonen in een letterkunde, die - indien men niet blind wil zijn voor de waarheid - niet anders dan als een secundaire kan worden gezien.

Het is begrijpelijk, dat inzonderheid onze eigen litteratuurgeschiedenis hierdoor vaak, vooral op korten afstand, verkeerde lijnen trekt en andere, duidelijke, verbindingen verwaarloost. Begrijpelijk is dat in hooge mate ten aanzien van een auteur als Gerrit van de Linde (1808 - 1858), die op een zeer goed bedoelde maar *in wezen* toch geheel onjuiste wijze door Jacob van Lennep bij het publiek geïntroduceerd werd. Het is zelfs bewonderenswaardig te noemen, dat een man als Van Lennep belangstelling koesterde voor een auteur, die zoozeer zijn tijd vooruit blijkt te zijn geweest. Dit neemt niet weg, dat de aard dezer poëzie door zijn inleider totaal onvoldoende gekarakteriseerd is met zinsneden als deze:

> Zijn gedichten - op zeer enkele na - ontleenen het pikante, waardoor zij zich onderscheiden, aan de verrassende tegenstellingen, aan de zonderlinge kombinatie van zeer heterogene denkbeelden en situatiën, aan een gestadig licht en bruin, schijnbaar zonder opzet, doch in de daad met overleg en zorg bijgebracht. Zij zijn niet ongelijk aan een kaleidoskoop, het oog van den geest door een bonte en vreemdsoortige mengeling van telkens afwisselende kleuren en figuren rusteloos bezig houdende. Nimmer verwijlt de schrijver lang bij hetzelfde denkbeeld; telkens spruiten daaruit andere denkbeelden voort, waarvan hij zich meester maakt, om dan weder somtijds in een enkel woord aanleiding te vinden op een geheel ander veld van beschouwing over te springen, aan dit woord de meest dwaze en ongerijmde beteekenis te geven, of er de minst te pas komende gedachte aan vast te hechten; - doch ook, juist daardoor, de vermakelijkste, de koddigste uitwerkselen te verkrijgen.

‘Zij (d.z. de S's navolgers) wisten niet’, merkt v. L. dan verder aangaande den dichtvorm van den S. op:

> dat men, om dragelijk te zijn in een dichttrant, die, zoodra hij niet op voortreffelijke wijze behandeld is, onuitstaanbaar wordt, in de eerste plaats moet bedeeld zijn met echte luim en levendige verbeeldingskracht; dat men ten andere nauwkeurig op den vorm moet letten, en dat men ten derde zoo zeer niet meester over een school behoeft te wezen, als meester over de taal.

Ziethier bijeen het belangrijkste van wat Van Lennep over deze poëzie ten beste geeft. Men zal moeten toegeven, dat zijn beschouwingen een bepaalden kant van des Schoolmeesters werkwijze getrouw trachten te karakteriseeren, al blijft de *wezenlijke kern* hierin onvermeld. Wij mogen Van Lennep als tijdgenoot echter niet al te hard vallen, dat hij niet verder kon kijken dan zijn neus lang was. De fout ligt dus

niet zoozeer bij Van Lennep als wel bij het nageslacht, dat de uitbreiding en vervolmaking der karakteristiek tot dusverre verwaarloosde. Hierdoor is de Schoolmeester steeds in een valsch licht blijven staan en bleef zijn plaats in de letterkunde onbepaald.

Wat nu heeft G. v.d. Linde dan *wel* gepresteerd? Een aantal... laat ons zeggen: gedichten, waarvan de vorm nauwkeurig het parodische van hun tijd weerspiegelt. In dezen versvorm zien wij als 't ware de gebrekkelijkheid van het Hollandsche leven anno 1840, de schijngrootheid en de wezenlijke onbenulligheid geobserveerd door één, die er zich boven had weten te plaatsen. Was Potgieter over zijn tijd in ernst en wist hij aanvankelijk door anachronismen het tijdsbeeld te idealiseeren, Hildebrand door zijn pedanterie en de Schoolmeester door zijn geamuseerdheid, geven het tijdsbeeld oneindig veel zuiverder weer.

Door welk wonderlijk vermogen van vérziendheid bespeurde hij reeds *in* den tijd wat *na* dien tijd als 't vermakelijk-gebrekkige zal worden gezien door een veel geraffineerder nageslacht. Hoe had hij dit alles reeds zoo vroeg in de gaten. Hoe parodieerde hij - onbewust - de kunstvormen van zijn tijdgenooten, b.v. in:

> ‘Onder de merkwaardige tafreelen,
> Waarin wij gewoon zijn, de schepping te verdeelen,
> Behooren vooral zekere natuurtooneelen,
> Inzonderheid een vaartuig in den storm’, etc.[1]

Zijn tijdgenooten verdeelden immers aldus de schepping en hingen er schilderijtjes in gouden lijst van op!

En in:

> ‘Hoe plezierig is de schoone dageraad,
> Als men 's morgens zeer vroeg opstaat.
> Alles ziet er dan zoo overheerlijk uit,
> Dat men het aardrijk zou verwarren met
> een fraai gekleede bruid’.[2]

waarin hij, evenals in:

> ‘Ik hoop, dat de temporele absentie van een getrouw trawant
> geen detriment zal doen aan ons wiegjen
> (ik meen, het vaderland);’[3]

zijn bescheiden en zeer kiesche strijd voert tegen het dichterlijke cliché (reactie op het litterair argot ook van *dien* tijd!).

Humor is er bij den Schoolmeester, welke soms dien van Daumier nabij komt, zooals in:

> ‘Gelijk een logge plank, beschilderd
> Door d'ademtocht van 's kunstenaars ziel
> Met woeste zee en veege kiel,
> Het menschelijk brein vaak heeft verwilderd,
> Wanneer ze op menschen-hersens viel:’[4]

Een groot contrast vormt dit met den humor van Breeroo, die zijn grappen aan het volk zelf ontleenen kon. Zulk een materiaal stond den Schoolmeester niet ten dienste. In zijn tijd was het volk in 't geheel niet vermakelijk, maar dor. Hij, echter, voelt de raarheid van dit leven van mummies en opgezette lieden zóó sterk, dat hij 't op eigenaardige, mechanische wijze weergeeft. Het gebrek van zijn tijd is in zijn versvorm en zijn rijmtechniek zelf *tastbaar* aanwezig. Daarom is deze poëzie voor dien tijd allermeest kenschetsend en verdient verre de voorkeur boven alle toenmalige gevierde poëten, die men onbegrijpelijkerwijze toch steeds als aanzienlijker en ‘belangrijker’ blijft beschouwen, hoezeer ook hun wansmakelijk eindproduct ons met afgrijzen vervult. Niet dus omdat de Schoolmeester zoo ‘lollig’ is alleen, hecht ik aan zijn werk een dusdanige beteekenis, maar wegens het feit vooral, dat het ons geheel verplaatst in zijn tijd, waarvan hij nu *voor het eerst* het levende ziet, het bewegende, de kleuren en de vormen, totaal buitenissig van proportie in verhouding tot de leegte binnenin, omdat hij niet de idylle van dit leven geeft, waartoe de hoofd-dichters dier periode het herleiden, niet den plakplaatjes-achtigen, onwezenlijken, opgepoetsten glans dier vormen, maar de vormen zelf, zooals een geestig mensch ze zich verbeeldt.

Hoe beziet hij de menschen meedoogenloos in hun oudbakkenheid van gerokte en gepandjaste grimassen, b.v. in:

‘Ja menig Vader gaat uit wand'len met zijn kind'ren,
Die op zijn toonen staan, zijn exteroogen hind'ren,
De panden scheuren van zijn stofjas, en, als dol,
Zijn vest bezoedlen met hun vuilen krullebol,
Doch d'oorsprong van hun zijn blijft in zijn lot gelaten.
Zijn 't niet zijn kinderen, zijn na- of achterzaten?
Is 't niet zijn eigen bloed, dat op hun wangen bloost?
En is hun moeder niet de moeder van zijn kroost?
„Een kinderlooze alleen heeft recht, zich soms te belgen,
„als op een wand'ling hij geplaagd wordt van zijn telgen’.
Zoo spreekt de vader filosoof, daar de oudste zoon

Inmiddels mislijk wordt, aan 't rooken niet gewoon,
En 't jonger broederpaar, bij 't vogelnestverstoren,
Op 't minst twee derden van zijn broeken heeft verloren,
Zoo brengt de zomerdag genietingen ons aan,
Waardoor 't menschlijk hart op 't zoetst wordt aangedaan'.[5.]

Dit is meer dan 'aardig', meer dan verouderde grappenmakerij. Merk op, in regel 2, de droge schets van 'zijn exteroogen hind'ren'. Merk op: de parodie op 't cliché-gevoel in regel 6, 7 en 8. Merk op: de verhoudinglooze voornaamheid van de substantieven 'het rooken' en 'het vogelnest-verstoren' in de regels 12 en 13. In bovenstaand fragment, echter, laat hij het rhythme voor wat het is. Zoodra hij ook met het rhythme gaat 'werken', versterkt hij het parodische met de quadratuur van zijn intensiteit, zooalsb.v. in:

'Overigens is echter mijn leven zeer plezierig,
Dit is eigenlijk mijn buitentjen; 't is netjes en toch niet zwierig.
Wij hebben hier een fraaien tuin, benevens paarden en een koetsier op stal,
Van welken laatste ik echter maar niet spreken zal;
Want ik rij gewoonlijk 's morgens met de trekschuit naar 't kantoor
En breng daar mijn dag met speculaties in de colonialen door
Met mijn compagnon en mijn ouden kantoorbediende,
Die Charles heet, net als Karel de Tiende,
En nog geen bril draagt; want ofschoon stekeblind, is hij niet bijziende.'[6.]

En in:

'Hou me vast: o hemel! dit brengt mij geheel van mijn koers,
't Is net als de psalmwijzen van den ouden Heer Tours.
Dit hemelsch maatgezang, dit melodieus fol de rol de roldie
Is sprekend de gewezen Componist, de heer Mendelssohn-Bartholdy.
Sophie! zoo ik aan uw japon het tegendeel niet zag,
ik hield u voor Brachthuizen of wijlen Sebastiaan Bach.
Zoo'n Italiaansche saffraan in een eerste
chanteuse - anders gezegd pruimedante - gorgel,
Is een schooner sieraad in een getrouwd meisjen dan 't Haarlemmer orgel.
De fraaiste orkanen te Milaan in het Schalen-toneel
Zijn hierbij een stomgeboren stadsomroeper met een zeere keel'.[7.]

waarin met de ongeschiktste middelen - geniaal gekozen - getracht wordt den indruk te schetsen, dien de zang zijner vrouw op den makelaar Dadelpracht uitoefent. Dit is dus het als 'parodie-van-gevoel' aanvoelen van gevoel, bijgevolg *nieuw* gevoel op 'natuurgetrouw' rhythme, gesteund door een even ironisch rijm. De durf dier vormen stempelt het werk als modem. In wezen, immers, is de Schoolmeester een der zeer weinige 19e eeuwsche auteurs, die de beweging van '80 niet noodig heeft gehad om tot ons te komen. De vernieuwing van '80 moest kritiekloos staan tegenover dit werk, dat de gebreken van bijna alle contemporaine miste, dat reeds gebouwd was op een basis, die pas in onze dagen weder opnieuw bloot komt, nadat het huis der tachtigers is gesloopt. Terwijl de 80-ers de dingen wegdekten onder sluiers, onder stolpen, onder koepels van woorden - is bij den Schoolmeester reeds hok = hok en hond = hond. Kortom: de woorden hebben reeds de symbolische waarde, die hen een eenheid doet zijn. De zinnen doen de werking alleen, waartoe het werkwoord

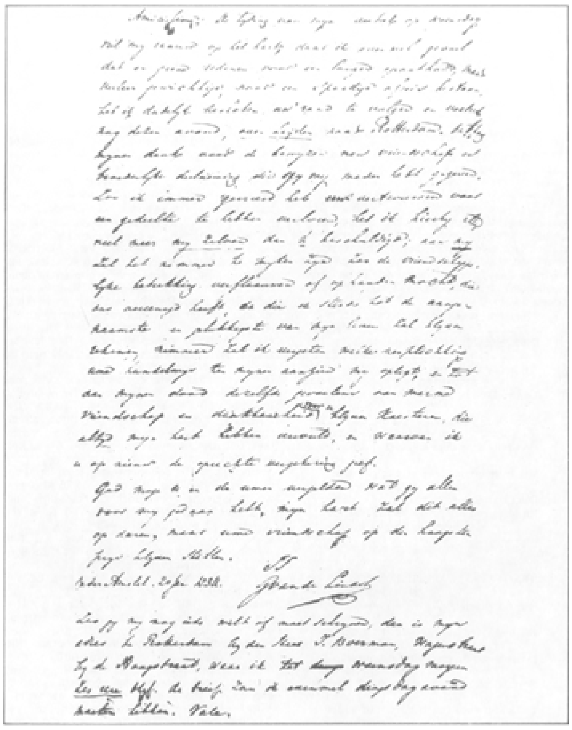
hen aandrijft en geen andere. Bij hem vervloeit dit alles niet, zooals in onze litteratuur der laatste veertig jaar. Bij hem verloopt de taal niet in een onplastische vaagheid.

In dit verband herinner ik hier nog even aan de volgende zinsneden uit Binnendijk's Inleiding bij Herman van den Bergh's 'De Spiegel': 'Het vervloeiende rhythme zijner voorgangers paste hem niet. Hij tooverde met het assoneerende rijm. (Wie dorst het voor hem?)'

Natuurlijk is de Schoolmeester geen modern dichter in den zin, die anno 1926 daaraan wordt gehecht (behoef ik dit eigenlijk nog te zeggen?), maar *misschien* is hij méér de voorganger van de nieuwste letterkundige school, die ongetwijfeld ontstaan zal (en waarin, zooals trouwens te allen tijde, moderniteit zal moeten identiek worden gesteld aan: reactie op versleten gevoel), dan Perk of wie der eigenlijke 80-ers ook.

Het was er mij in den loop dezer notities ten slotte alleen om te doen erop te wijzen, dat, de grillige mispassen onzer litteratuurgeschiedenis in aanmerking genomen, tot veler verbazing nog wel eens blijken kan, dat de vernieuwing der poëzie uit een heel anderen hoek zal moeten verwacht worden dan men thans nog algemeen aanneemt. Voorts was het mij een persoonlijke voldoening nog eens vast te stellen, dat onze vrij dorre 19e eeuwsche litteratuur althans dit onverouderbare figuur van den Schoolmeester rijk is.

Ten slotte wil ik ook nog de conclusie voor mijn rekening nemen, dat deze figuur *in wezen* te beschouwen is als een (wel vreemde en typisch-Hollandsche) voorlooper van 'de futuristen'.



Afscheidsbrief uit Nederland van Van de Linde aan J. van Lennep, 20-1-1834.

Eindnoten:

* C.J. Kelk. Uit: De Vrije Bladen 1926 (III), p. 12-20.
* Zie 'Den Gulden Winckel' van 20 October 1925.
1 'De Schipbreuk'.
2 'De Morgenstond'.
3 'Sic transit'.
4 'Zesde Brief v.d. Schoolmeester'.
5. 'De Terugkomst van den Zomer'.
6. 'De Koffijveiling'.
7. 'Altijd in de contramine'.

Mijn vader is mijn beste vrind
de zoon van de Schoolmeester
Marita Mathijsen

De meedogenloze vader beheerst de opvoeding van de negentiende-eeuwse jeugd. In een tijd dat lijfstraffen nog gewoon waren, dat aangepast gedrag een voorwaarde voor een betrekking was, dat dochters niet uithuwbaar waren en dus op vaderskosten zouden moeten verder leven als ze zich niet aan de burgernormen hielden, moest de vader de economische toekomst van zijn kinderen wel verzekeren door een uiterst strenge houding ten opzichte van elke afwijkende gedachte of daad. Zo niet de vader van de Schoolmeester, Jan van de Linde (1778-1841). Hij verloor vroeg zijn vrouw, Hester de Vooys, waarvoor hij gedichtjes maakte waarvan er nog bewaard zijn: 'Voor mijn *Hesje* alleen'[1.]. Van de vier kinderen die zij hem schonk, behield hij alleen Gerrit. Is het anders voorstelbaar, dan dat Jan van de Linde zijn enig kind, dat vanaf zijn vierde moederloos was, vertroetelde en toegeeflijk behandelde? Gerrit van de Linde zinspeelt daar misschien wel op in zijn preek over *De verloren zoon*, wanneer hij de rol van de zachtaardige vader benadrukt, en in zijn meest intieme brieven aan Jacob van Lennep sprak hij over de weinig strenge houding van zijn vader[2.].

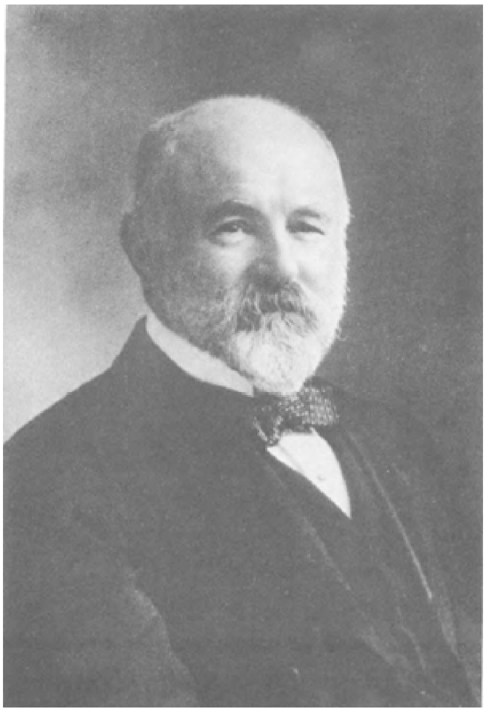
Wie geen liefde in zijn jeugd gekregen heeft, zal later ook geen liefde kunnen geven. Misschien is het omkeerbaar: wie veel liefde in zijn jeugd gekregen heeft, moet later veel liefde uitstralen. Voor Gerrit van de Linde gaat het in ieder geval op: uit zijn brieven spreekt een grote liefde voor Van Lennep, voor zijn vader, zijn vrouw en kinderen. Van de Lindes oudste zoon, Gérard, heeft daarvan het langste kunnen profiteren. Waren zijn zusje Caroline, zijn broertjes Freddie en Arthur resp. 14, 12 en 7 toen hun vader stierf, Gérard was 17. Van de Lindes eerstgeboren - althans wettige - zoon, Henry Philip, stierf heel jong, evenals trouwens zijn ontwettige zoontje uit Leiden.

Gérard werd accountant, richtte een eigen firma op en klom op tot een van Engelands notabelen. Hij schreef wat boekjes met nieuwe boekhoudsystemen en reisde veel omdat zijn zaak internationale contacten had. Aan het eind van zijn leven, op zijn 77e, stelde hij zijn mémoires samen, vijf jaar later stierf hij. Ze bevatten voornamelijk een verslag van zijn reizen, maar door de hoofdstukken heen vindt men ook jeugdherinneringen. Het eerste hoofdstuk is geheel gewijd aan zijn kinderjaren op Crom well House. Uit de mémoires van Gérard van de Linde heb ik de stukken over zijn vader bij elkaar gezet en vertaald. Wat Gérard ook van zijn vader geërfd mag hebben, in ieder geval niet zijn stilistisch vermogen. Eigenlijk is de autobiografie gortdroog en alles wat hij aan inzichten te berde brengt is aartsconservatief en vooral vanuit een society-bewustzijn geschreven. Het kan zijn, dat men in aanmerking moet nemen, dat het boek geschreven is door een oude man, die zich van zijn leven alleen de gladverlopen gebeurtenissen wil herinneren en die misschien niet meer over de spirit van jongere jaren beschikt. Toch is het interessant om van een zoon herinneringen aan de vader te lezen. Naast informatie over de positie van de Schoolmeester in Highgate, geven deze mémoires dezelfde indruk die zijn brieven wekken: Gerrit van de Linde moet een man zijn geweest waar veel mensen intens van konden houden[3.].

Eindnoten:

1. Bewaard in het Gemeentearchief van Amsterdam, in de Van Lennep-collectie. Mevr. dr. I. van Eeghen maakte er mij attent op.
2. Zie *Waarde Van Lennep. Brieven van de Schoolmeester*. Toegelicht door Marita Mathijsen. Amsterdam: Querido, 1977. p. 50.
3. Gérard van de Linde. Reminiscences. London: Gee & Co, 1917. Het boek is in geen enkele Nederlandse bibliotheek. Ik heb door de goedwillendheid van Prof. dr. E.H. Kossmann het exemplaar van zijn vader, wijlen dr. F.K.H. Kossmann, mogen gebruiken. F.K.H. Kossmann heeft het bestaan van deze mémoires ontdekt.

Mijn kinderjaren
Gérard van de Linde



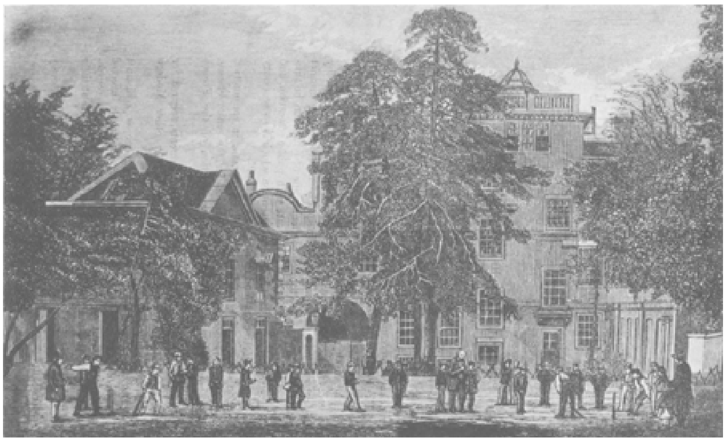
Gérard van de Linde.

De school van mijn vader

Als mijn vader tenslotte met zijn dagelijkse schoolverplichtingen klaar was, zo rond half negen (avondgebed en souper inbegrepen), nodigde hij me uit in zijn bibliotheek, waar we ons een uur vermaakten met domino (het ouderwetse spel), of kaartspel, tot half tien. Dan gebruikten we heel rustig samen een klein souper, en om 10 uur ging ik naar bed. We hadden geen gas in de slaapkamers, dus in de winter nam ik de taak op me om half zeven (ik ben altijd vroeg op de been geweest) in de verschillende slaapkamers de lichten aan te steken, want we moesten allemaal om zeven uur in het klaslokaal zijn om lessen voor te bereiden. Dit duurde tot 8 uur, en daarna was er ochtendgebed, waar mijn vader altijd bij aanwezig was, dan ontbijt en naar de speelplaats tot negen uur, wanneer de school begon. Ik herinner me dat op een wintermorgen, nadat ik de lichten aangestoken had, een van de jongens uit bed sprong en zich aan begon te kleden, toen hij zich plotseling iets herinnerde en weer in bed kroop. 'Waarom doe je dat, Johnson?', vroeg ik. 'O,' antwoordde hij, 'ik ben ziek en moet in bed blijven.' 'Best jongen, denk eraan dat je dan een dosis wonderolie te wachten staat', antwoordde ik. Hij bedacht zich, sprong weer uit bed en was snel aangekleed. Wonderolie was het probate middel dat mijn moeder altijd aan de jongens gaf, mijzelf inbegrepen, als er iets met ons aan de hand was. Ze beschouwde het als een onfeilbaar geneesmiddel voor iedere kwaal. O! hoe haatten wij het, maar we moesten het nemen, of we echt ziek waren of alleen maar deden alsof. Omdat het een plantaardig en geen mineraal medicijn was, deed het ons zeker niet veel kwaad,

ook als het ons geen goed deed. We waren op school van negen tot elf, dan was er speelkwartier tot kwart over elf. Tot één uur gingen we dan weer in de school, dan was het etenstijd. Na het eten waren we weer tot drie uur op de speelplaats, daarna weer school tot vijf uur, dan thee en spelen tot zeven uur, vervolgens hadden we een uur studie tot acht uur, avondgebed, waar mijn vader weer bij was, dan souper en naar bed om half negen. Maar in de winter gingen we niet om drie uur in de school, maar bleven buiten tot vier uur, dan school tot zes uur, thee, en weer les om zeven uur. Woensdag en zaterdag hadden we de halve dag vrij, en in de zomer speelden we dan cricket. We hadden een prachtig cricket-veld op een groot stuk grond aan de Maiden Lane, precies tegenover het Cromwell House. Honkbal, wat we graag deden, speelden we op onze eigen speelplaats. Aan het eind van de speelplaats was een boomgaard met fruit en een tuin, die mijn vader verdeelde in kleine stukjes grond voor de jongens om er iets op te verbouwen. De tuintjes stonden onder supervisie van Meneer De la Hylais die zelf een fantastische tuinier was, en hij stimuleerde ons met elkaar te wedijveren wie het mooiste tuintje had, waarop een prijs stond, dus al onze jongens-tuintjes, inclusief het mijne, waren een groot succes en het hield ons van kattekwaad af. Iets wat mijn vader

absoluut niet verdroeg was ‘lummelen’. Wee de jongen die daarop betrapt werd - die probeerde het nooit meer, eens was genoeg. ‘Geen gelummel meer, dank je; ik heb genoeg gehad’, dat zei de schuldige (of moet ik slachtoffer zeggen?) en hij meende het ook. Dit alles hield ons goed gezond en fit, we hadden niet veel wonderolie nodig.



Cromwell House Highgate. Collectie: Highgate Literary and Scientific Institution.

Mijn lieve moeder had een mooie stem en we luisterden allemaal graag naar haar prachtige gezang. Ik herinner me drie van haar geliefde liedjes, die ook onze favorieten waren: ‘Ma Normandie’, ‘Voltigez Hirondelles’ en ‘Coucou’, het mooiste. Een van onze kameraden (Gibbs), die later een overheidsbetrekking overzee kreeg, neuriede eens het liedje, toen een vreemde hem aansprak: ‘Excuseert u mij, maar ik dacht dat ik u “Coucou” hoorde neuriën, leerde Mevrouw Van de Linde van Cromwell House, Highgate, u dat niet?’ ‘Wel natuurlijk’, antwoordde Gibbs, ‘maar hoe weet u dat?’ ‘Gewoon omdat ze het mij ook leerde, want ik ben ook een oude Cromwelliaan’, was het antwoord, en dat was het begin van een lange vriendschap tussen deze twee dierbare ‘oude Cromwellianen’.

Het openbare leven

Mijn vader was lid van de Royal Society of Arts, waarvan hij de bijeenkomsten regelmatig bezocht, en vaak nam hij me mee. Precies tegenover hem zat Prins Albert, later bekend als de Prins Gemaal, de man van wijlen onze koningin Victoria. De Prins leerde mijn vader en mij van gezicht kennen, en gaf ons altijd een vriendelijk knikje. Op een avond draaide hij zich om naar mijn vader en zei: ‘Meneer Van de Linde, ik heb begrepen dat u en mijn vriend Harry Chester beiden erkende autoriteiten zijn op het gebied van de nationale scholen en de instelling van volkstuinen’. Op het bescheiden antwoord van mijn vader dat hij dacht er wel iets van te weten, voegde de Prins eraan toe: ‘Wel, als het u uitkomt, zou ik u en Meneer Chester bij me willen uitnodigen, zeg a.s. woensdag. Meneer Chester zei me dat die dag hem zou schikken, dus ik hoop dat het u dan ook uitkomt, dan verwacht ik u beiden die morgen op Windsor.’ Mijn vader boog toestemmend. Ze vertrokken gezamenlijk, nadat de trein en alles geregeld was. Een koninklijk rijtuig haalde hen af op spoorwegstation Slough en bracht hen naar Windsor Castle, waar de Prins hen ontmoette en ze brachten met

hun drieën een gelukkige, onofficiële dag door. De Prins lunchte met ze, liet ze naar Slough brengen op dezelfde manier en dankte hun beiden hartelijk voor de waardevolle informatie die ze hem gegeven hadden, waarvan hij gebruik hoopte te kunnen maken, en ik geloof dat hij dat werkelijk deed.

(*Vervolgens vertelt Gérard dat zijn vader hem vaak meenam naar interessante dingen, bijv. de grote tentoonstelling van 1851, naar de begrafenis van Wellington, naar de Koninklijke Kapel, naar de Tower om Melvill te horen, en af en toe gingen vader en zoon samen eten in de stad.* (MM)

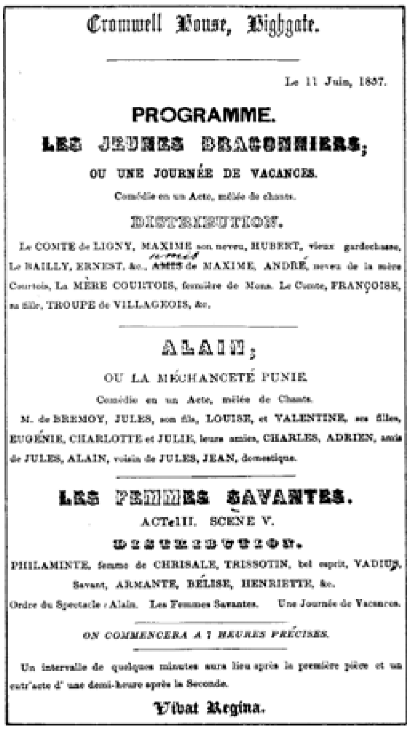
Mijn vader was een groot bewonderaar van wijlen Charles Dickens en verslond zowat zijn werken zodra ze uitkwamen. Dat wat in die

tijd de meeste sensatie veroorzaakte, was ‘Pickwick’. Het werd uitgebracht in 20 maandelijkse afleveringen, voor 1 sh. per deel. Het eerste nummer verscheen in april 1836 en het laatste in nov. 1837 (...). Mijn vader was toen juist naar Engeland gekomen, en vertelde me dat zogauw de afleveringen verschenen, ze meteen weggegraaid werden, en als een deel uitgelezen was, slaakten de lezers een zucht van teleurstelling, omdat ze tot de volgende maand moesten wachten voor ze het volgende deel konden krijgen.

Boven: Cromwell Highgate.
Collectie: Highgate Literary and Scientific Institution.

Bezoek aan Holland

Mijn eerste bezoek aan Holland viel in de zomer van 1848. Mijn vader was een grote vriend van kapitein Dunlop, de kapitein van de oude ‘Batavier’ en zijn dochter, Kate Dunlop, had een maand lang bij ons gelogeerd. Mijn vader nam mijn zuster, vijf jaar oud, en mij, acht jaar, mee om Juffrouw Dunlop weg te brengen tot Gravesend, waar we van de stoomboot af zouden gaan, maar toen we bij Gravesend waren, zei kapitein Dunlop tot mijn vader, dat wij beter de hele tocht mee konden varen, wat we deden. We logeerden in het huis van kapitein Dunlop, ‘Slephelling’ bij Feijenoord, tegenover Rotterdam, en we bezochten vandaar het centrum van Rotterdam, mijn vaders oude huis, en de St. Nicolaas kathedraal. Twee dagen later gingen we weer terug, nadat we erg genoten hadden van onze excursie, waarvan we zeiden dat we die helemaal alleen gemaakt hadden.


Cromwell House, Highgate.

Le 11 Juin, 1857.

PROGRAMME.

LES JEUNES BRACONNIERS;

OU UNE JOURNÉE DE VACANCES.

Comédie en un Acte, mêlée de chants.

DISTRIBUTION.

Le COMTE de LIGNY, MAXIME son neveu, HUBERT, vieux gardechasse, Le BAILLY, ERNEST, &c., AMIS de MAXIME, ANDRÉ, neveu de la mère Courtois, La MÈRE COURTOIS, fermière de Mons. Le Comte, FRANÇOISE, sa fille, TROUPE de VILLAGEOIS, &c.

ALAIN;

OU LA MÉCHANCETÉ PUNIE.

Comédie en un Acte, mêlée de Chants.

M. de BREMOY, JULES, son fils, LOUISE, et VALENTINE, ses filles, EUGÉNIE, CHARLOTTE et JULIE, leurs amies, CHARLES, ADRIEN, amis de JULES, ALAIN, voisin de JULES, JEAN, domestique.

LES FEMMES SAVANTES.

ACTE III. SCÈNE V.

DISTRIBUTION.

PHILAMINTE, femme de CHRISALE, TRISSOTIN, bel esprit, VADIUS, Savant, ARMANTE, BÉLISE, HENRIETTE, &c.

Ordre du Spectacle : Alain. Les Femmes Savantes. Une Journée de Vacances.

ON COMMENCERA A 7 HEURES PRÉCISES.

Un intervalle de quelques minutes aura lieu après la première pièce et un entr'acte d' une demi-heure après la Seconde.

Vivat Regina.

Rechts: programma van een toneelopvoering door de leerlingen van Cromwell House.

Drie jaar later ging ik voor de tweede maal naar Holland, alweer met mijn vader en bij die gelegenheid droeg ik een zwarte zijden hoed en een kort Eton-jasje, terwijl alle jongens en mannen in Rotterdam en Holland gewoonlijk blauwe bloezen en petten droegen, zodat ik met mijn hoge hoed senstatie maakte, en de jongens mij naliepen, schreeuwend:

'Hoed, waar ga je met den jongen naar toe?' Meester Aart Veder (een oude studievriend van mijn vader), die in Rotterdam woonde en een buitenhuis bij Arnhem had, was zelf kinderloos en hij wilde mij als erfgenaam adopteren als ik bij hem zou gaan wonen. Vanwege de oude vriendschap met Meester Veder voelde mijn vader er wel wat voor, maar mijn moeder noch mijn zuster, noch ik wilden het graag. De volgende keer dat mijn vader en ik in Rotterdam waren, gaf hij toch half zijn toestemming, en er werd afgesproken dat er een groot diner gegeven zou worden bij Meester Veder thuis

in Rotterdam, waar al zijn kennissen van op de hoogte zouden zijn en waar ik als zijn erkende erfgenaam voorgesteld zou worden.

Alles ging goed tot een bepaalde schotel rond ging, en ik de butler om zout vroeg, toen ik zag dat er geen zout op tafel was. Ik was er niet van op de hoogte dat dit een grote belediging voor de beroemde kok van Meester Veder was, omdat deze erom bekend stond zijn gerechten zo uitgewogen klaar te maken, dat ze geen zout, peper, mosterd of enig ander kruid nodig hadden. Meester Veder was woedend en vroeg mijn vader mij een pak slaag te geven, wat mijn vader weigerde. De bijeenkomst werd afgebroken en ik genoot nooit het plezier van de erfenis. Ik moet zeggen er geen spijt van te hebben. Het jaar daarop kalmeerde Meester Veder en suggereerde dat mijn zuster de plaats zou innemen die oorspronkelijk voor mij bedoeld was, maar mijn zuster weigerde resoluut en wij waren daar allen blij om.

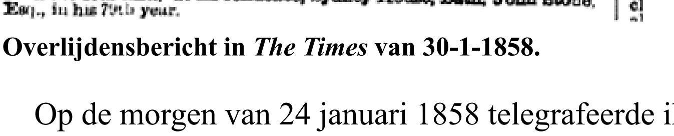
De dood van mijn vader

In de late herfst van 1857 moest mijn vader een katholieke begrafenis in het buitenland bijwonen. De kerk was koud en vochtig, hij vatte een kou op de koude stenen plavuizen, met niets anders om op te zitten dan een smalle stoel met een rieten zitting en geen bankje voor zijn voeten. Hij kwam ernstig ziek thuis en moest naar bed, maar hij was weer spoedig op de been, en ondanks de instructie van de dokter, was hij weer gewoon op school aanwezig. Hij stond er ook op, dat mijn moeder in de kerstvakantie naar haar familie in Frankrijk ging, hoewel ze zelf niet wilde gaan. Ik bleef thuis om hem te verzorgen, wat ik zeker zo goed mogelijk deed, want mijn vader en ik waren echte kameraden, meer broers dan vader en zoon.

In het midden van januari 1858 werd hij duidelijk zwakker. Ik liet onze oude huisarts en buurman, Dokter Moger, roepen, maar omdat hij jammer genoeg weg was, liet ik Dokter Richardson, die ook dichtbij woonde, halen, die meteen kwam en hem zeer zorgvuldig en bekwaam onderzocht, niemand zou vriendelijker of aandachtiger kunnen zijn. Hij constateerde dat mijn vader ernstig ziek was, dus we brachten hem naar boven in de grootste slaapkamer op de eerste verdieping - de Chinese kamer - waar hij een goed snorrend vuur had en alle comfort, en een scherm om alle tocht tegen te houden.

Dokter Richardson stuurde een bekwame ziekenzuster, en ik gebruikte mijn eigen slaapkamer naast die van hem met de deur tussen ons meestal wijd open.

Maar mijn lieve vader werd niet beter, hoewel hij voor zover hij kon nog zijn opgeruimde geest en aangename vriendelijke glimlach behield.


On the 27th inst., in Canonbury-street, Islington, Mr. John Mitchell formerly of No. 63, Aldersgate-street, aged 68.

On Wednesday morning, the 27th inst., at Cromwell House, Highgate, deeply regretted by his sorrowing family and a numerous circle of friends, the Rev. G. Van de Linde Monteuuis.

On the 27th inst., at his residence, Sydney House, Bath, John Stone, Esq., in his 79th year.

Overlijdensbericht in *The Times* van 30-1-1858.

Op de morgen van 24 januari 1858 telegrafeerde ik mijn moeder om direkt naar huis te komen en ze arriveerde de volgende dag, 25 jan., vroeg uit Boulogne en vanaf dat moment week ze niet meer van zijn bed. Ze waren werkelijk sterk aan elkaar

gehecht en ze deden niet voor elkaar onder in de toepassing van edele daden van Christelijke zelfverloochening.

Natuurlijk was het deze onzelfzuchtigheid van mijn vader die hem er toe aanzette mijn moeders vertrek naar Boulogne voor de kerstvakantie door te drijven, want hij voelde dat zij een behoorlijke rust en verandering nodig had. Ditzelfde onbaatzuchtig gevoel bracht hem ertoe zijn dagelijkse brieven aan haar te schrijven in een opgewekte, vrolijke geest, haar niet eenmaal op de gedachte brengend dat hij zo ziek was als hij bleek te zijn, want wat dat betreft liet hij zelfs mij in het ongewisse, hoewel ik zijn dagelijkse metgezel was.

Dus toen mijn moeder overhaast terugkwam die ochtend van de 25ste, was ze werkelijk vreselijk ontsteld toen ze zag hoe hij veranderd en vermagerd was, het was werkelijk een smartelijke beproeving voor haar. Maar alle hoop was voorbij, en om ongeveer 6.30 in de ochtend van 27 januari 1858 blies mijn lieve vader de laatste adem uit.

Diezelfde dag zou de school weer opengaan, de meesters waren al aangekomen, en in een gehaast overleg werd afgesproken dat de bovenmeester de ouders zou informeren als zij hun zonen kwamen brengen, de situatie zou uitleggen en zeggen dat de school zou doorgaan, in ieder geval de eerste tijd, en aan de ouders de keus laten of ze hun zonen weer mee naar huis wilden nemen of ze bij ons laten. Ik ben er trots op te kunnen zeggen dat geen van de ouders hun zoon van school haalde. Integendeel, zij allen drukten hun diepste medeleven uit in ons zwaar verlies en verzekerden de bovenmeester dat zij hun zonen in Cromwell House lieten in het volste vertrouwen en zonder enig bang vermoeden. Dat was voor mijn dierbare moeder een grote troost en bemoediging en eigenlijk voor ons allen.

Mijn lieve vader werd kort daarna begraven op het kerkhof van Hornsey - dat was onze parochie - en het kwam mij voor, dat heel Highgate uitgelopen was om zijn gedachtenis te eren.

Uit: Gérard van de Linde. *Reminiscences*. London: Gee & Co, 1917.

Vertaling: Marita Mathijsen

De schoolmeester en de melancholie
Boudewijn Büch

De term - het woord - melancholie wordt in de regel beter aangevoeld dan dat er een redelijke, sluitende verklaring voor kan worden gegeven. Het woord betekent nagenoeg hetzelfde als 'zwaarmoedigheid', 'zwartgalligheid', 'hypochondrie' of 'nostalgie'. Nauwkeuriger: het betekent deze woorden *samengevat*. Misschien dekt het woord 'weemoed' de betekenis nog het best.

In de spreektaal wordt 'melancholie' nog al vaak gebruikt, nauwelijks echter meer in dïe zwaargeladen betekenis die het woord tot aan het begin van onze eeuw heeft gehad. Het zich melancholisch-voelen heeft in de twintigste eeuw steeds meer de inhoud gekregen van het vage gevoel van Weltschmerz, aangevuld met een glas wijn en spaarzame verlichting.

Toch is het de melancholie geweest die vanaf, ongeveer, 1770 tot en met - in Nederland - de Tachtigers de gemoederen wel heel sterk heeft beziggehouden. Men kan zonder enige moeite stellen dat de melancholie in deze vervlogen tijd een 'erkende' én gekende kwaal was. Een serieus te nemen ziekte.

Robert Mauzi spreekt in zijn *L'Idee du Bonheur au XVIIIe siècle* over een, grotendeels, gelukkige achttiende eeuw. We kennen deze eeuw dan ook als de eeuw van het optimistische terug-naar-de-natuur van Rousseau, de blijmoedige leefgemeenschaps-idealen van Voltaire en van de in Nederland voortploegende dichter-boer Poot, de betrekkelijke positivistische wijsbegeerte van Hemsterhuis.

Poot, schrijven wij. Toch breekt met Poot tevens het tijdperk van de melancholie aan. Iedereen zal wel zijn zoetvloeiende maangedichten kennen. De maan ging iets speciaals betekenen in de literatuur. Dit hemellichaam stond voor de noodlottig-verliefde minnaar, weemoed, verlangen naar verten, ja: voor de melancholie.

De gele sikkel begon zijn gigantische opmars door de kunsten. Er is bijkans geen avond- of nachtschilderij van C.D. Friedrich aan te wijzen of men zal er de maan op aantreffen. Gustave Doré maakte de maan tot een vast lemma op zijn gravuren. Dromerige pianostukken aan de maan opgedragen; geen toondichter liet na ze te schrijven. Maangedichten, oden aan de maan. De maan was niet meer tegen te houden.

Het kan hier niet de plaats zijn de maan en de melancholie hun volledig perspectief binnen de kunsten te geven. Opvallend kan het inmiddels wel worden genoemd dat de term 'lunatic' (gek, een tik van de molen, maanziek) steeds meer de betekenis van 'melancholisch' ging krijgen. Hoewel de term reeds in de 16e eeuw in Engeland gebruikelijk was - in Frankrijk nog veel eerder - kreeg zij haar bijzondere betekenis aan het einde der achttiende eeuw. Het Duits kende ook al heel vroeg de variant 'mondsüchtig'. En, om bijna te vervallen in een speculatieve etymologie: het maankop, Mohnkopf, het opium dus, het amerikaanse 'Blue Moon', de dichter van de Blauwe Bloem (de mystieke duitse dromer-dichter Novalis), het muziekgenre The Blues, L'Amour Bleu, het had en het heeft er allemaal een beetje mee te maken.

De opmars van de melancholie begint in een periode die wij in de literatuurgeschiedenis benoemden als de Sturm und Drang. De smachtende, door en

door trieste medemens leed in woud en tuinprieel nachten onder het maanlicht. Het begon allemaal met Klinger die in zijn Sturm und Drang Dramen deze geteisterde mens tot bijna karikaturale hoogte liet opdraven. Goethe bleef niet achter, evenmin Schiller. We kennen natuurlijk *De Werther, de Götz, Kabale und Liebe* en de nodige hyperromantische opera's. In Nederland deed Rhijnvis Feith ook een duit in de zak. Een moment leek de melancholie te verdwijnen door dat de - ogenschijnlijk - bekeerde Goethe Europa het klassicisme ging dicteren. Toch waren de maan, het geklaag en gejammer nog niet voorgoed verdwenen. Integendeel, bij menig opgroeiende puber verschijnt zij geregeld in het poesiealbum.

De franse romantiek gaf een grote jammerklacht te lezen, de engelse romantische dichters schenen niet anders dan te lijden en te melancholiseren. Byron, Keats en Shelley waren de toppers. Keats' *Ode on Melancholy,*

de Ode to a Nightingale, een mens zal zelden in staat zijn de weemoed zo goed te treffen in woorden. Maar ook Nicolaas Beets bleef niet achter; zijn 'jeugdzonden' waren navolgingen van Lord Byron. Later zou Beets spreken van zijn *Zwarte Tijd*. Niet geheel onjuist, in zijn vroege werken was het nacht, maan en weemoed wat de klok sloeg.

Na de teugels enige tientallen jaren te hebben laten vieren, werden zij weer wat strakker aangetrokken. De beheerste, gedempte melancholie kwam naar voren. Heine kunnen we daar gerust de vader van noemen. Het was Lukács die een specifiek kenmerk beschreef van de negentiende eeuwse melancholie, het zogenaamd *romantisch-ironische*. Deze romantische melancholische ironie, die niet zelden uitloopt op sarcasme of wel heel erge zwartgalligheid, zoals bijvoorbeeld bij Lautréamont.

We hebben veel overhoop gehaald maar nog weinig aangetoond. Laten wij teruggaan in de eeuwen en eens zien wat er zo al is verricht aan theorie-vorming betreffende de melancholie.

Aristoteles was een der eersten die zich in de grijze oudheid waagde aan een typologie. De melancholicus was - naar zijn opvatting - een temperament dat ongemeen vatbaar was voor indrukken van buiten en voor inwendige gemoedsbewegingen. Het melancholische type had een buitensporige aanleg tot het geniale. Vanaf Aristoteles hebben de artsen tot aan de aanvang van de twintigste eeuw melancholie beschouwd als een nagenoeg uitsluitend *lichamelijk* te genezen kwaal. Een onvoorstelbare hoeveelheid middelen schreef men in de loop der eeuwen voor. Opium komt ons daarbij nog als het meest zinvol voor. Hufeland beval omstreeks 1800 tegen de zwaarmoedigheid wijn aan, wat ook nog wel een grond van redelijkheid had. Voor en na 1800 traden ook wel vreemdere geneeswijzen naar voren: aderlating - uiteraard - zowel warme als koude afspoelingen, verandering van lucht etc.

Velen komt het wellicht als vreemd voor dat een heel toegankelijke bron als de *Winkler Prins Encyclopaedie* nog in 1886 het volgende gaf onder het woord 'Melancholie':

> Wie daaraan lijdt, peinst alleen op het onheil, dat hem wedervaren is of bedreigt, en geene troostrijke toespraak brengt hem verzachting - niets is in staat, de sombere denkbeelden uit zijn gemoed te verbannen. Deze toestand heeft allengs een verlammende invloed op den geest, zoodat al zijne vermogens stomper worden, of hij ontaardt in andere vormen van krankzinnigheid. Dit laatste geval komt zoo dikwijls voor, dat vele artsen bij alle zielsziekten een tijdperk van melancholie aannemen, zich kenmerkend door ongewone prikkelbaarheid en door eene neêrslachtige stemming. De oorzaken van melancholie zijn doorgaans werkelijke of gewaande rampen in het verleden of in de toekomst, bijv. onbeantwoorde liefde, tobberij over godsdienstige leerbegrippen enz.'

En zo tobt Winkler Prins voort met deze ellende. Maar dat is lang niet alles. Volgens dit lexicon kan melancholie verdwijnen maar ook overgaan in 'doodelijke lichaamskwalen, bijv. longtering, hersenwaterzucht, beroerte enz.' Als behandeling

wordt onder andere voorgesteld ‘een dieet en opwekkende levenswijs’. Maar die opwekkende levenswijs, dat mankeert er nu juist aan bij de melancholicus!

Toch is deze opvatting over de ziekte niet vreemd, al schijnt het ons heden als zodanig wel toe. De kwaal van onze tijd is misschien wel de heel toegespitste aandacht voor het ‘psychische’, het zoeken naar een lichamelijk gebrek dat een psychisch onbevoelen moet veroorzaken. Daargelaten of melancholie nu wel een zielsziekte is. Sedert de opkomst van de psychoanalyse is er zo'n sterke neiging de psyche wel eens te willen overschatten.

Laten wij enige werken - gewijd aan de melancholie - de revue laten passeren.

Velen zal het klassieke werk van Thomas Burton *The Anatomy of Melancholy* als bekend voorkomen. Dit zeker niet ten onrecht fameuze boek is een compendium van behandelingen ten bate van en opvattingen over de melancholie tot aan 1621. (Burton wijzigde regelmatig in zijn opus, de laatste revisie van zijn hand was die van 1651.)

Het boek werd gevolgd door talloze tractaten, verhandelingen en pamfletten die zich grotendeels lijken te beroepen op Burton. Eigenlijk was het Kierkegaard die in 1844 met zijn *Der Begriff Angst* een (voorlopige) wijsgerige grondslag gaf aan het wezen der melancholie. Freud kwam in 1917 met zijn psychoanalytische verhandeling *Trauer und Melancholie*. Hoe briljant deze studie ook moge zijn van schrijfstijl én opvatting, zij veroorzaakte tevens dat de melancholie als lichamelijke kwaal erkenning verloor en als zielsziekte werd opgedeeld in andere en tegenwoordig zo bekende symptoombeelden: de depressie, de neurose enz. De melancholie als eenduidige ziektebeeld, dat was voorbij. Kretschmer, Möbius, Lombroso en Lange-Eichbaum, ze gingen allemaal aan het begrip ‘melancholie’ zitten prutsen. Hoe meer gepruts, hoe sneller ‘melancholie’ in het hoekje van de ‘literatuur’ werd gedrongen. Het werd zo uitgehaald dat het tot een literair begrip werd, zo niet een letterkundig genre. (Zie hier bijvoorbeeld voor Rehm's heldere studie over *Jacobsen und die Schwermut*, afgedrukt in Rehm: *Gontscharow und Jacobsen oder Langweile und Schwermut*.) Ook de roomskatholieke filosoof Romano Guardini schaarde zich in de literaire hoek met zijn evenwichtige *Vom Sinn der Schwermut*.

In 1970 kwam Ostow met zijn *The psychology of Melancholy* aanzetten. Nauwelijks maakt hij gebruik van historische bronnen of het feit dat

de melancholie ook wel eens wat anders had betekend dan ‘een gevoel van downheid’. Daarom was het een groot moment in de ontwikkelingsgeschiedenis van het reilen en zeilen van de melancholie toen Wolf Lepenies op de voorgrond trad met zijn *Melancholie und Gesellschaft.*

Illustratie uit: De *Morgenstond.*

In dit ronduit fabelachtig knappe boek vraagt de socioloog Lepenies niet vooreerst naar de in de loop der eeuwen geponeerde theoriën maar naar de ‘beleving’ van de melancholie door de (willekeurige) lijder daaraan. Zo blijkt dat er een groot aantal onderlinge verschillen is in de beleving van het ‘spleen’ tussen de ene en de andere melancholicus. Lepenies discussieert met zichzelf over de vraag of melancholie nu een psychiatrisch, psychologisch, zuiver somantisch of psychosomatisch gegeven is. Lepenies komt niet tot een sluitende theorie maar geeft vooral een excursie door de diverse opvattingen die in de loop der tijden zijn vastgelegd. Zijn enorm apparaat van verwijzingen ondersteunt deze rondleiding voldoende.

We zijn aangekomen bij het probleem van de melancholie in de negentiende eeuw. Zoals de lezer gemerkt zal hebben: we hebben de melancholie serieus te nemen. René Leboutte vermeldde onlangs in het Tijdschrift voor Geschiedenis (1978, 3e afl., p. 442, in het artikel *D'Austerlitz à Liège, mourir dans les armées de Bonaparte.)* als sterfoorzaak van een soldaat te Luik in het Napoleontische leger ‘nostalgie’. Leboutte beroept zich hier op een authentieke lijst van doodsoorzaken tussen 1805-1814.

Inderdaad, hoe moeilijk dat ook sommigen zal vallen: we moeten aannemen dat mensen van pure heimwee, weemoed, melancholie stierven. Soortgelijke berichten zijn ook overgeleverd uit de Werther-tijd. Mensen stikten letterlijk in hun verdriet, tranen of ellende. We bedoelen dan niet zozeer diegenen, zoals Piet Paaltjens, die zelfmoord pleegden omdat ze de melancholie niet langer konden verdragen, nee, we bedoelen lieden die van pure (en enkel) smart stierven. (Paaltjens woord voor de melancholie was, overigens, ‘De Worgengel’.)

Het zou uiteraard aannemelijk gemaakt kunnen worden dat personen door het immense beleven van de ‘Sehnsucht’ een ‘beroerte’, een hartinfarct kregen.

Een typische melancholicus in het Nederlandse taalgebied is De Schoolmeester - Gerrit van de Linde. Hij was, evenals zijn pendant Paaltjens, iemand die leed aan ‘een zielkundige toestand van duistere stemmingen, treurige voorstellingen, en wilszwakte. Een persoon die in zijn wereldvoorstelling neigde naar het pessimisme,

iemand die de daadkracht onderhevig maakte aan zijn stemmingen en gevoel' (Heinrich Schmidt, 1934).

Alles stond klaar voor de melancholicus De Schoolmeester. Kreeg een onecht kind, verwijdering uit Leiden, geldzorgen, altijden-altijd ramp en tegenspoed, een betrekkelijk zwak gestel. Maar daarover in dit nummer van BZZLLETIN, ongetwijfeld, genoeg. Heel kenmerkend bij Van de Linde is zijn vermenging van ironie en zwaarmoedigheid. Heine zal daar niet vreemd aan zijn geweest.

De lectuur van zijn brieven, zoals die nu beschikbaar zijn geworden, geeft de heerlijkklagende maar steeds meer koddige Schoolmeester. Soms lijken zijn brieven de sombere, melancholische toon van Bilderdijk te halen. Maar nét-niet zinken wij in een diepe put, zoals bij Bilderdijk. De ironie en zelf bespotting komt juist op tijd even om het hoekje kijken.

Het ironiseren van de dood, dát is de melancholie van Van de Linde, en van hem niet alleen!

Op iemand ontevreden

Zeg, wandelaar, zeg,
Je moet niet denken, dat ik voor mijn plezier hier leg.

Bij een melancholicus is het nooit goed, hij is altijd ontevreden, hij heeft altijd dat zware gevoel in de buik. Die ondefinieerbare pijn en onvrede. Geluk is hem bijna tot een gruwel. Maar wanneer hij eenmaal tóch gelukkig geworden is, wordt hij heel erg ongelukkig omdat hij zo gelukkig is.

Zo zit De Schoolmeester in elkaar; en hij niet alléén! Om de Schoolmeester na te kunnen voelen, moet hij gelezen worden. Dat kan de schrijver van dit opstel niet doen voor de lezer. Wij hebben alleen maar een klein raamwerk willen geven waarin de Schoolmeester - zo denken wij - zich heel goed had kunnen vinden.

Jammer blijft het echter dat De Schoolmeester niet Nietzsche's verklaring voor de melancholie gekend kan hebben. Deze zocht de oorzaak 'in een gebrek aan fosfuurzure kali in het bloed en de hersenen.'

Van de Linde zou hierom gelachen hebben, er laatdunkend over hebben geschreven en vervolgens jaren zeuren over zijn gebrek aan fosforzure kali in het bloed. Want zó is de melancholicus; een heerlijk soort mens.

Goeverneur en Van Zeggelen: Twee collega-humoristen
Anton Korteweg

J.J.A. Goeverneur, alias Jan de Rijmer, alias oom Jan, zoals hij zich als dichter voor het jonge volkje noemde, is tegenwoordig nog vrijwel uitsluitend bekend door zijn bewerking van Rodolphe Töpffers *Monsieur Cryptogame* tot *Reizen en avonturen van mijnheer Prikkebeen*: 'Lieve zuster Ursula, ik ga naar Amerika'. Zijn talloze vertalingen, o.a. van Toergenjevs *Vaders en zonen* en Swifts *Gullivers travels*, zijn vergeten, van zijn kindergedichtjes heeft een enkel nog enig repertoire behouden ('Het roodborstje pikt aan 't venster, tin! tin!'; 'Een jongeheertje ging uit jagen op een mooien dag'), en van de satirische gedichten uit z'n studententijd is alleen 'Jan de Rijmer aan de redactie van de Groninger Studentenalmanak'[1.], waarin hij de spot drijft met Witsen Geysbeek en diens veel gesmade *Rijmwoordenboek* (1829), enigszins op de been gebleven:

Thans gaat het rijmen
Afgedrieduivekaters snel,
Verzen te lijmen
Is kinderspel.

Uit de beste gedichten van de levenslange Groninger vrijgezel spreekt een weemoedige zelfspot.[2.] Maar die worden al helemaal niet meer gelezen:

Op de eenzame heide
Een slingerend riet;
Een boom zonder vruchten,
Dien niemand aanziet;

Zoo sta ik in 't leven,
Na 't wijken der jeugd,
Verlaten, verstoken
Van blijheid en vreugd.

En als ik naar huis kom,
Daar wacht mij geen groet;
Ik vind mijne kamers
Leêg als mijn gemoed.
En trek ik de stad uit,
Geen mensch klaagt daarom,
Dan hoogstens mijn hospes...
Ik vat wel waarom.[2.]

Overvloedig woordgegoochel waarachter dan toch 'in werkelijkheid de "schroom van de humor"' schuil zou gaan[3.], zoals bij De Schoolmeester, treffen we bij De Rijmer niet aan. Eerder Paaltjens-achtige ironie.

Zijn Groninger studententijd vertoont wel enige overeenkomst met die van de één jaar oudere Van de Linde. Ook hij was een 'vroolijke pretmaker' (Te Winkel) en kwam in conflict met één van z'n professoren, de filosoof Cornelis de Waal. Niet dat hij amoureuze betrekkingen met diens vrouw had aangeknoopt. Maar hij had de weinig geliefde hooggeleerde op bordeelbezoek betrapt en naar aanleiding daarvan een hekeldicht geschreven, *Minerva's vloek*, dat buiten zijn, Goeverneurs, voorkennis

werd gedrukt[4.] en de bezongene onder ogen kwam. Schandaal in Groningen dus. Ondervraagd door de Academische Senaat viel de negentienjarige Goeverneur als de auteur door de mand. De letterenstudent werd tot veertien dagen huisarrest veroordeeld[5.]. Hij heeft die periode van gedwongen afzondering goed benut, namelijk door een verslag te schrijven van de professorale escapade en de nasleep ervan. Een en ander niet zonder aardige toespelingen, als hij bijvoorbeeld de filosoof 'met ingetrokken staart' het bordeel laat verlaten. De gevangene maakte van het geheel een schertsepos in de vorm van een cento: een gedicht dat uitsluitend is opgebouwd uit citaten van andere dichters, in de oorspronkelijke talen. Hij zou Goeverneur niet geweest zijn als hij niet uit 101, in plaats van uit 100, dichters, van Terentius tot Tollensen van Homerus tot Helmers, zijn lappendeken had samengesteld. En dat, als we de anonymus op het schutblad van het exemplaar van *Doornkransje* uit het Groningse Museum van Oudheden mogen geloven, 'zonder hulp van eenig boek'.

In 1828 kon Goeverneur zijn staaltje huisvlijt natuurlijk niet uitgeven: dat zou het einde van z'n studentenleven betekend hebben. Het handschrift van *De Keesiade* (het woord zegt het al: de voornaam van de held was immers Cornelis) ging echter, aldus bovenvermelde anonymus, ‘van hand tot hand. In den jaarlijkschen groentijd heeft menig groen een afschrift voor een student vervaardigd.’ In 1878, vijftig jaar later dus, en veertig jaar na de dood van De Waal - Goeverneur was toen al lang een eerzaam schrijver van kinderversjes en redacteur van *De Huisvriend, gemengde lectuur voor burgers in stad en land* - gaf hij het heldendicht ‘op veeler aandrang’ in druk. Het zou eens heruitgegeven moeten worden, met daaraan verbonden een prijsvraagje: wie de citaten uit de 101 dichters uit de wereldliteratuur thuis brengt, wint een levenslang gratis abonnement op *BZZLLETIN*. Het curiosum begint als volgt:

't Was nacht
Een schrikbre duisternis had d' aardbol overtogen
(Helmers)
Wer (sch)reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist...
(Göthe)
Magister, das grosse Licht
Der lauter Mataphysik ist
Und metaphysisch lacht und küsst in Schelmerey
(Uz.)
Das Weibsen zu betrügen
Von dem Papa der Lügen
Das echte Konterfey,
(Burger)
Geheel in zijn mantel gewonden
(Bilderdijk)
Daar staat hij eensklaps stil
(Feith)

Behalve zijn schandaal had Goeverneur met Van de Linde zijn deelname aan de Tiendaagse Veldtocht gemeen. Evenals Hasebroek bezingt hij die episode herhaaldelijk, bijvoorbeeld in het onderstaande puntdicht naar aanleiding van de zeventigste verjaardag van Conscience, de man die zijn Vlaamse volk nog lezen moest leren[6.]:

Conscience! In een en dertig, had
Ik U toen voor den kop geschoten,
Wat was er dan in Brussels stad
Dit jaar veel minder bier gevloten.

Toegegeven, ook al is het wat minder bondig dan het befaamde grafschrift van zijn medestrijder:

Hier ligt Poot:
Hij is dood.,[7.]

blijkt er niettemin uit dat ook Goeverneur in staat was een goed puntdicht te schrijven. Met travestieën, een in de eerste decennia van de vorige eeuw nog geliefd genre parodistische poëzie, waarbij ‘de inhoud van het origineel onaangetast gelaten is.(...)

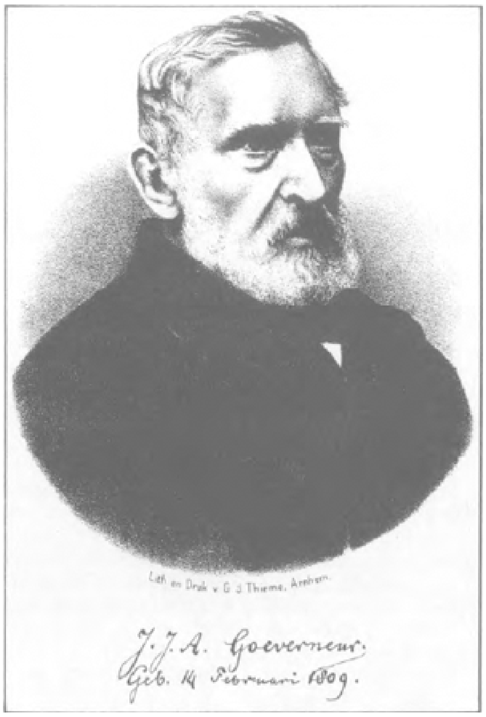
Maar datzelfde verhaal wordt nu op geheel andere wijze verteld; de gedragen taal, de verheven stijl, wordt boertig, laag bij de gronds'[8.], hebben noch De Schoolmeester, noch Goeverneur zich veel ingelaten. Dit in tegenstelling tot hun onmiddellijke voorgangers in het luimige, de in 'De Schoolmeester en de dominee-dichters' al gememoreerde Storm van 's-Gravesande en Van Oosterwijk Bruijn. 'Proeve van Dichterlijke Vlucht', één van Van de Lindes eerste publikaties (1830), tendeert wel in die richting, maar dat komt vooral door de *latere* illustraties erbij van Anth. de Vries, die de Griekse goden als karikaturale negentiendeeeuwers tekent, ook al laat De Schoolmeester tot vertier van de Olympiërs een orgeltje draaien. 'Kort Begrip der Romeinsche Historie' (1857) heeft in de tekst meer kenmerken van de travestie, maar in het algemeen kan men toch stellen dat De Schoolmeester zich niet meer aan dat oubollig wordende genre gewaagd heeft. Ging de voorliefde van Storm en Van Oosterwijk nog uit naar het boertig heldendicht, door Goeverneur aardig gekarakteriseerd als:

> (...) Verbeeldt U, Heeren!
> 'k Laat Freia in een' hoepelrok,
> God Thor met pruik en wandelstok
> Langs 's heeren straten patrouilleren;
> Le dieu des mers vertoont een' visch,
> Thiasse een' hond met zeven koppen,
> Iduna vent haar Weespermoppen,
> En 'k vraag, of dat niet luimig is?,

en beoefende ook Van Lennep dat genre wel, voor de Schoolmeester en voor Goeverneur hebben aardigheden in de trant van neef Merkuur die Jupijns valies draagt goeddeels afgedaan.

Met een andere gepatenteerde humorist, de drie jaar jongere Haagse volksdichter W.J. van Zeggelen, heeft De Schoolmeester minder gemeen dan met Goeverneur. Van Zeggelen, volgens Huet[9.] de dupe van de populariteit die hij met z'n 'Pieter Spa's reize naar Londen, ter gelegenheid van het krooningsfeest van Koningin Victoria' (1838) verworven had, was, anders dan De Schoolmeester, een door en door braaf mens. En dat zijn zelden goede dichters. 'Nimmer', schrijft hij in het woordje vooraf bij de volksuitgave van zijn dichtwerken[10.], nimmer 'heb ik personen op het oog gehad tot doel van spot of krenking', en nooit 'heb ik enige onreine gedachte onder den vorm van luim of kortswijl willen openbaren.' Wie de brieven van De Schoolmeester aan Van Lennep

gelezen heeft, weet dat dat bij hèm gelukkig wel anders lag. Voor mij ligt een groot deel van de kwaliteit van De Schoolmeester juist in de onovertroffen weergave van zijn spot (Siegenbeek, de Keezen, Van der Boon Mesch, Hasebroek) en zijn onreine gedachten. Dat maakt ook dat die brieven me liever zijn dan de gedichten, waar Van Lennep die aardigheden juist uit gekuist heeft.



Aardig is Van Zeggelen eigenlijk alleen maar als hij, olijk en halfgemeend, lucht geeft aan zijn tegenzin nog maar weer eens een bijdrage te leveren aan één van de vele almanakken die naar zijn gunsten dong. Liever dan het schrijftuig gedwongen ter hand te nemen, speelde hij met z'n kinderen:

> De jongste maakt mij moede
> Bij sprong of kapriool,
> En de oudste mij verlegen
> Door wijsheid van de school;
> Heb ik een ledig uurtje,
> Schoon schaars mij toebedeeld,
> 't Wordt zorgloos doorgedarteld
> En dartel omgespeeld.
> Nu vraag ik al wat hart heeft:
> Heb ik geen groot gelijk?...
> ‘Neen’ roepen de almanakken:
> ‘Neem naar de cel je wijk!
> Wat malen we om je vierspan?
> Pers uit een bijdraag, pers!
> We zitten lang te wachten,
> Een vers, een vers, een vers!’[11.]

Die tegenzin op bestelling te schrijven verbindt Van Zeggelen in ieder geval toch even met De Schoolmeester, die immers ook herhaaldelijk van zijn ongenoegen blijk geeft als Van Lennep blijft aandringen op een bijdrage voor zijn almanak *Holland*. Zijn pseudooudhollandse rijmen, vol Elzemoeien, Mooi-Machtelds, Mooi-Aafjes,

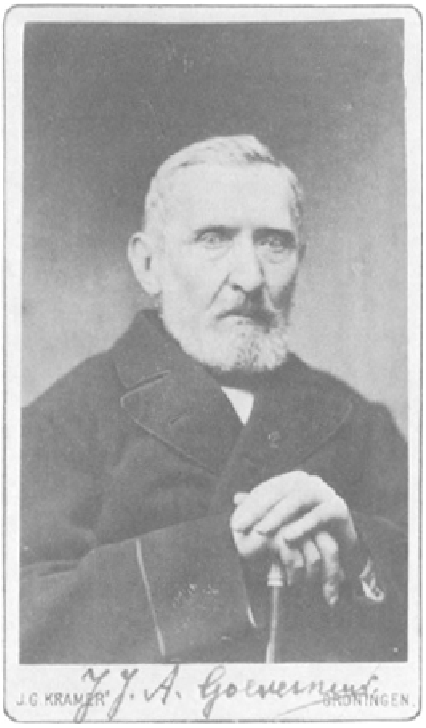
Mooi-Leentjes, al dan niet spinnend of netten boetend, vol Sijmens, Japiken, Keezen, Hannesen en Louwen, al dan niet timmerend of als nijver landman de akker bebouwend, zijn ongenietbaar. Ze staan in frisheid ver achter bij soortgelijke verzen van Beets, Ten Kate en Potgieter, en gaan altijd over hetzelfde: van dattum. ‘Louw hunkert naar Grietje, Grietje hunkert naar Louw: zoo miaauwen, in een zoelen voorjaarsnacht, kat en kater op de nok onzer woning’, vond Huet ervan.[12.] De Schoolmeester hunkerde heel wat gevarieerder.

Van Zeggelen, De Schoolmeester en zijn maecenas Van Lennep ontmoeten elkaar waar zij schrijven over de eerste wereldtentoonstelling, die in 1851 in het Londense Crystal Palace werd gehouden. Van Zeggelen laat de held Sebastiaan uit zijn ‘Indrukken op de Boot en Brieven naar Huis, van een bezoeker der Londensche tentoonstelling in 1851’[13.], anders dan de titel doet vermoeden, juist niets meedelen over de expositie. Sebastiaan is verliefd geworden op Miss Pit en schrijft vrijwel alleen over haar. Uitsluitend die spanning tussen de in de titel gewekte verwachting en de inhoud van het gedicht moet aan het gerijmel zijn komische werking verlenen. Het is trouwens opvallend met welk een hardnekkigheid de Haagse drukker blijft doorborduren op steeds hetzelfde komisch stramien: een held die op reis gaat om iets bijzonders te zien, maar door omstandigheden buiten zijn schuld dat bijzondere niet te zien krijgt. In ‘Indrukken’ gooit de verliefdheid roet in het eten, in ‘Pieter Spa's reize naar Londen’ krijgt de held, als hij na veel moeilijkheden de Engelse hoofdstad bereikt heeft en op het punt staat koningin Victoria met eigen ogen te aanschouwen, op het moment suprême de hoed voor de ogen geslagen, en in ‘Pieter Spa naar Amsterdam, uitstapje ter gelegenheid van de inhuldiging van Koning Willem II’[14.], wordt aan Pieter het grote gebeuren onthouden omdat hij in het gedrang per ongeluk de hand in andermans broekzak steekt, daaruit een volle beurs opvist en ‘door dienders naar de kast gebracht’ wordt. Het is koekoek éenzang, die schril afsteekt tegen de diversiteit van komische situaties die De Schoolmeester wist te bedenken.

Anders dan Sebastiaan, alias Basje, alias Bas - ook leuk - zag De Schoolmeester de tentoonstelling in zijn woonplaats wèl. Voor zijn vaderlandse afdeling had hij geen goed woord over[15.]: ‘Het Hollandsen departement is beoerd; de vriesche turfboeren, die de tentoonstelling bezoeken, komen allen met zwarte

voiles of sluiers, die zij, -uit schaamte zegt men,- over hun aangezicht halen, zodra zij de Vaderlandsche afdeeling naderen, en de vuile Hollandsche vlag, die er boven hangt, ziet er net uit als of zij vijf jaren lang voor dwijl in een keezenfamilie had gediend.’ Ook Van Lennep was niet enthousiast, getuige z'n ‘Gedachten bij de tentoonstelling te Londen’[16]:

> Maar wjjl ik rondblik, opgetogen
> Door al de wondren, hier vergaêrd,
> Daar treft van ver een vlag mijn oogen,
> Der Vaadren vlag, zoo wijd vermaard.
> 'k Vraag: zal hem Neêrland hier bewaren,
> Den rang, sints lang vervlogen jaren
> Verworven in der volken rij?
> Met kloppend hart, met rassche schreden,
> Ben ik die vlag naby getreden,
> En 'k vind - een donkre woesteny.



Eindnoten:

1. J.J.A. Goeverneur: *De Dichtwerken*. Amsterdam, Amsterdamsche Courant, z.j. Eerste deel, pg. 94.
2. A.w., zelfde deel, pg. 182. De eerste van een tweedelig reeksje ‘Alleenspraken’.
2. A.w., zelfde deel, pg. 182. De eerste van een tweedelig reeksje ‘Alleenspraken’.
3. De Schoolmeester: *De Gedichten*. 's-Gravenhage, Kruseman 1975, pg. XLVII van de inleiding door T. van Deel en M. Mathijsen-Verkooijen.
4. In: *Doornkransje, gevlochten ter eere van...* Groningen, C.L. Meijer, 1828. Het bundeltje bevat schimpdichtjes van verschillende anonieme Groninger studenten op de betrapte hooggeleerde.

5. De anonymus op het schutblad van het exemplaar van *Doornkransje* uit het bezit van het Groningse Museum van Oudheden spreekt van ‘eenige dagen carcerstraf’. Hecker in Goeverneurs ‘Levensbericht’ (*Handelingen en mededelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde over het jaar 1888-1889*. Leiden, E.J. Brill 1889, pg. 378) noemt veertien dagen.
6. J.J.A. Goeverneur: *De Dichtwerken*. Tweede deel, pg. 98.
7. De Schoolmeester: *De Gedichten*, pg. 295.
8. P.H. Schröder: *Parodieën in de Nederlandsche Letterkunde*. Diss. Amsterdam 1932, pg. 4.
9. Cd. Busken Huet: *Litterarische Fantastën en Kritieken*. Haarlem, H.D. Tjeenk Willink, z.j. Deel VII, pg. 59, 60.
10. W.J. van Zeggelen: *De Dichtwerken*. Rotterdam, Uitgevers-maatschappij ‘Elsevier’, pg. V, VI.
11. Uit ‘Ons vierspan’. In: *De Dichtwerken*, deel 11, pg. 29 e.v.
12. Cd. Busken Huet, a.w., zelfde deel, pg. 64.
13. W.J. van Zeggelen, a.w., deel 11, pg. 100.
14. W.J. van Zeggelen, a.w., deel 11, pg. 74.
15. Uit: *Waarde Van Lennep. Brieven van De Schoolmeester toegelicht door Marita Mathijsen*. Amsterdam, Querido 1977, pg. 133. Het slot veranderde Van Lennep. Hij haalde zijn eigen naam en die van Van Siegenbeek eruit. Het oorspronkelijk slot was:

    Laat nu een plotseling overlijden
    Het land van Siegenbeek bevrijden,
    Laat heel de schepping zich verblijden
    En zij Van Lenneps trouwe vriendschap de dichtstof voor zijn zangeres!!!

16. Mr. J. van Lennep: *Poëtische Werken*. 's-Gravenhage, Leiden, Arnhem, Mart. Nijhoff, A.W. Sijthoff, D.A. Thieme 1872. Tweede deel, pg. 472, 473.

Hij is dood
H.H. Polzer

Zijn vader was kunstschilder, met een baard - een afwijking die in de vroege jaren '30 lang niet zo epidemisch was als nu. Men zei van zo'n geval: ‘Nu ja, hij is dan ook vegetariër (kunstenaar, professor, anarchist).’ De man kon goed schilderen: verweerde muren bijvoorbeeld, dat deed niemand hem na.

De markt voor onmodieuze kunst was flauw, en het gezin verhuisde keer op keer. Vaders atelier vormde het merendeel van de woonruimte. Moeder vond wel een plekje om te koken of zo. Ze was een stuk kleiner dan hij en helemaal niet mooi (ook niet op het naakt dat sinds kinderheugenis tussen de straatjes en tafereeltjes prijkte), maar geduldig en loyaal in een mate die me pas achteraf duidelijk werd.

Er was een klein zusje, waarvan ik nog slechts weet dat ze daar rondliep, en als ik me niet vergis kwam er ook nog een zuigeling bij.

Jan echter zat bij mij in de klas (eerste Gymnasium) en was mijn beste vriend.

Hij had veel meer gelezen dan ik, die toch ook al tamelijk *bookish* was, en had dat te danken aan de enorme voorraad boeken van allerlei aard die in het atelier stonden en lagen, voor het grijpen dus.

Het was Jan die me op het spoor van de Schoolmeester bracht, door zich eens te laten ontvallen: ‘Hier ligt Poot. Hij is dood.’ Daar moest ik smakelijk om lachen. Toen hij vertelde dat dit van de Schoolmeester kwam, wilde ik meer weten.

Portret van een schoolmeester door De Schoolmeester.

Het verbaasde me dat de maker van dit grafschrift allang niet meer leefde, en dat zijn boek - de bekende uitgave van Gebrs. E. & M. Cohen, verzorgd door Mr. J. van Lennep - er heel ouderwets uit bleek te zien. Niet dat het me afschrikte, maar het citaat, zo laconiek en cynisch, had me modern in de oren geklonken.

Hoe dan ook, ik vond er veel genietbaars in. Zinsneden als *Ik ken vinken, die hun nest reeds maken, o.a. een ouden papegaai* en *Gelijk een Grootvorstin haar zonen, Op 't vorstlijk ledikant geteeld, Gestadig en verd... verveelt* vrolijkten me op, ook omdat ik toen al een gezonde afkeer van poëzie had. En macaronische verzen hebben bij de eerste kennismaking iets bevrijdends, iets aanstekelijks ook; ik denk dat wel iedereen, zeker op jeugdige leeftijd, ze heeft gemaakt - onder invloed van dit of een

ander model. Je bedenkt wat onzin (meestal van moeizame snit), je zorgt dat het rijmt en voilà.

Allicht ontgroeit men dat. Na de opwinding kwam de verzadiging, en ik geloof niet dat ik de Schoolmeester ooit van begin tot eind heb gelezen. Piet Paaltjens onttroonde hem al gauw. Wel bleef hij aanwezig. Je hoorde nog al eens aanhalen *Een hond is vermaard Om zijn gezelligen aart En 't kwispelen van zijn staart* of iets dergelijks, de Nederlandse letteren doen toch al zo weinig voor de hilariteit, de plaatjes hadden ook wel bekoring (zie bijvoorbeeld pag. 196) - enfin, toen ik hem ergens antiquarisch tegenkwam (twaalfde druk) kocht ik dat exemplaar natuurlijk, want je wou zo'n boek toch bezitten. Al was het maar om dit erfgoed van tijd tot tijd weer eens hoopvol in te zien.

Zover kwam het pas in mijn eerste studentenjaren.

Dat is in principe de laatste periode dat men zich met belletrie ophoudt.

Enkelingen blijven er heel hun leven aan vastzitten, gaan er misschien zelf toe over, maar de normale burger (in Nederland tenminste) heeft het na zijn jeugd te druk voor dat soort dingen.

Het wetenschappelijk onderwijs is, verneem ik, niet alleen aan lager wal geraakt; het is ook bijzonder tijdrovend geworden. Aankomende studenten komen bijna meteen in de academische tredmolen terecht, tenzij ze hun aandacht liever aan aksies besteden en van vakkennis afzien.

Destijds hadden eerste-, tweede- en zelfs nog derdejaars het niet druk.

Agogen enzovoort bestonden toen nog niet, het was allemaal toch wel echt wetenschap, maar misschien beter geregeld, in ieder geval met veel vrije tijd voor hen die matigheid in het werk wisten te betrachten.

Afgezien van de domsten, die niets van belang lazen, afgezien verder van functies, roeien etc. en de zinnelijke genoegens, hielden ze zich bezig met literatuur.

Er was gelegenheid om gedichten van nabij te bezien, ze te bespreken en uit te wisselen; velen maakten daar merkbaar gebruik van.

Uit balorigheid begon ik mét mijn vriendenkring de Schoolmeester weer uitstekend te vinden. Niet zo uitstekend als Piet Paaltjens - dat is hij ook niet - maar tenminste vrij van lyriek. Een enkele uitglijder als Het Dak* of De Profundis daargelaten. Zelfs ging ik hem weer lezen, en ik werd samen met hem in hechtenis genomen; Shakespeare op dundruk zou natuurlijk stijlvoller zijn geweest, of anders een wijsgeer, liefst een economische. Overigens deed het er niets toe, want het boek was al spoedig in bewaring genomen en alweer had ik het niet helemaal gelezen.

Ook nu denk ik niet dat ik er doorheen kom. Een stukje schrijven over de Schoolmeester noopt tot her bezichtiging, dat wel. En de uitgave van zijn brieven aan Jacob van Lennep heeft me veel over hem bijgebracht, op een boeiende manier bovendien. Dat moet ik echter zien te vergeten als ik me afvraag, hoe leesbaar de *Gedichten van den Schoolmeester* op dit moment eigenlijk zijn.

Het begint niet sterk: de *Proeve van Dichterlijke vlucht* is dan wel leuk bedoeld, maar een persiflage op langdradigheid kan nauwelijks flitsend uitvallen.

Hierna komt een stapel macaronische dichtwerken, en in elk daarvan zitten wel een paar geestigheden; deze vondsten blijken na verloop van weinig tijd sterk op elkaar te lijken. *Die Charles heet, net als Karel de Tiende, En nog geen bril draagt; want, ofschoon stekeblind, is hy niet byziende*. Die trant. En voorts het klonterige serierijm - zonder metrum een te makkelijke en nogal irritante gimmick.

Het is al deze omhaal, al die dekselse grappigheid waaraan de Schoolmeester zijn roem te danken heeft. Het *drammen*, dat trouwens in het hedendaagse cabaret en ander amusement voortwoekert.

Maar op pagina 162 wordt hij ineens weer metrisch, en al is de *Proeve van Dichterlijke waarnemingen* rijkelijk lang, het is verteerbaar, evenals een eindje verder de *Waterteug* (met serierijm). Dan komt de afdeling BRIEVEN, en de *Eerste Brief van Mina* toont aan dat de Schoolmeester zich op versvoeten heel kwiek en elegant kon voortbewegen.

Ook haar tweede brief is metrisch (en vrij onderhoudend, dank zij het afwijkend formaat van de regels 5, en enkele goede ideeën). De brieven aan Van Lennep -

* Het nestjen schuilt op 't dak
En 't wiegjen schuilt eronder;
En beiden door Gods oog bewaakt,
Is dit geen liefdrijk wonder!

waarover men bij Marita Mathijsen heel wat meer te weten komt - voldoen me maar matig; de vierde is bovendien metrumloos, evenals de fabels op één na.

Barend de Schutter, Voorheen en Thands en De dankbare Zoon maken veel goed, en het *Baanvegers-Lied* had, indien getoonzet, generaties lang repertoire kunnen houden.

Kortom, geen boek om weg te doen - zeker niet als men al het deadwood voor lief neemt om de historische waarde.

Ongetwijfeld was deze man de Ogden Nash van zijn land en tijd. Met die twee had hij het niet zo best getroffen. Piet Paaltjens nog minder, overigens. Die ging eraan kapot. De Schoolmeester is als dubieus debiteur en gesjeesde student toch nog kostschoolhouder in Londen geworden. Men kan zich erger ballingschappen voorstellen, ook binnen de eigen landsgrenzen.

Over den Schoolmeester en zijn gedichten
Willem Kloos

Op mijn 14e jaar kreeg ik voor de eerste maal en heel opeens eenig 'weet' er van, dat er een bundel of boek met grappige verzen bestond van iemand die zich de 'Schoolmeester' noemde en wel doordat een goed vriendje-en-neefje van me, dat op het Gymnasium ging - ik zelf zat toen in de tweede klas der 5-jarige H.B.S. - mij er wel eens, als ik met hem wandelde, in luchtige opgetogenheid, iets uit opzeggen ging. Zijn, vaak als dichter, boven het vlakbanale en suf-bloemrijk verzekerende van vele anderen uit, begaafde leeraar W.J. Hofdijk had het er, met zijn hollandsche ronduitheid, die op echtheid gesteld was, wel eens over met zijn leerlingen in de klas, en zoo herinner ik mij nog, dat mijn gezellig kameraadje, dat later, helaas op 27-jarigen leeftijd nog phil. nat. stud. zijnde - hij was tuberculeus - is moeten omkomen, op een van onze snelle looptochten langs de buitenwegen van Amsterdam mij eensklaps het vreemd-komische vers ging deklameeren van de Grootvorstin en haar draagbaar orgel, waarop zij voor haar beide luie zonen telkens een deuntje speelt.

Tegenwoordig, als volwassen man, ben ik gelukkig in staat, om dat vers allerinnerlijkst te genieten, vooral nu ik de vroegere, hier weer gereproduceerde en zoo voortreflijk er bij passende illustratie's aanschouw. Maar als egaal-gemoedlijke, zelden vroolijke knaap, alleraandachtigst, zooals ik dat bij alles deed, naar dat grapje luisterend, moest ik mij onder het hooren stilkens bekennen, dat ik er niet zooveel in te zien wist, als die in tegenstelling met mij toen nog gezond-blozende, en stevig naast mij voortstappende een half jaar oudere blijkbaar vermocht te doen. En ik zei dus, met een flauwen glimlach alleen-maar: 'O ja, dat is niet kwaad.'

Want ik hield het, als vredig-melancholische, die alles ernstig opvatte en er dan zijn konklusies uit trok, alleen voor 'nonsens' en begreep dus niet goed, waarom de levendige 'Jan', die, evenals ik, een logisch-denkend hoofd had, en van wiskunde hield, er nog iets meer dan een 'onnoozele flauwiteit' in vinden kon.

Zóó stond ik dus als piep-jonge, maar reeds alle dingen hier veel te serieus-opvattende 'boy', tegenover de rake gezondverstandigheid, die door haar geestigheid en zuiver-aesthetische innerlijke gezichtskracht verhinderd werd nuchterheid te worden, van des Schoolmeester's niet geheel en al bewust bedoelden, spontanen kritischen spot. Ik, de toenmaals soms overdreven -sterk maar altijd waarachtig-gevoelige knaap was echter nog niet in staat om er diep-in door te dringen en dus goed te verstaan. Want toen ik het boek een poosje later te leen kreeg van een Hoogere-Burger-scholier[1], die het op mijn verzoek uit de bibliotheek zijns vaders voor mij mee naar school nam, las ik het wel, voor mijzelf, bijna heelemaal door, doch met den mij aangeborenen, maar toen natuurlijk nog niet voldoend-gescherpten proevingslust kwam ik er óók nog niet heelemaal in. Ik betrapte mij er soms wel, tot mijn genoegen, op, dat ik ging glimlachen, maar over het geheel kon ik er nog niet veel meer dan flauwe malligheid in zien. En alleen konstateerde ik tot mijn verwondering - ik zat mijzelf, hoe jong ik ook zijn mocht, reeds te onderzoeken bij alles wat ik las - dat de wezenlijke zakelijke inhoud van die 'versjes' meer precies begrijpelijk en ook aanschouwelijk in mij naar binnen gleed dan die der verzen van Spandaw en van Vinkeles bv., van Arntzenius en van Loots, die ik in wel eens door mij ingeziene school-bloemlezingen staan vond, maar die meestal geen anderen

indruk in mij nalieten, als dat zij niet overal goed voor mij verstaanbaar, vaag ‘gezeur’ waren, terwijl daartegenover de Schoolmeester het over reëele feitjes scheen te hebben, waar ik wel geen touw aan wist vast te knoopen, maar die mijner van mijn geboorte door mijn huisgenooten met geweld onderdrukte natuurlijke jongslevendigheid niet zoo tegen de borst stuiten als de vaag-uitgedrukte want abstrakt-weg even aangeduide algemeenheden over de Natuur, het Vaderland en de ‘Oppermacht’, die mij door den braven leeraar werden aangeprezen als ‘hooge poëzie’, maar waar ik toch niets anders van overhield als een suf besef dat ik zelf blijkbaar niets met ‘dichtkunst’ had uit te staan, al hoorde ik soms een inwendige stem mij toefluisteren, dat ik, als ik grooter was geworden, een auteur, - maar ik wist nog niet precies van

welke soort - wezen zou. Soms voelde ik een vage hoop, dat ik een romanschrijver zou kunnen worden, zooals ik dan ook, drie jaar later, dus toen ik zeventien was, de twee eerste hoofdstukken van een zonderling verhaal schreef: ‘De lotgevallen van Sebastiaan Slaap’. Ik slaagde er in, dit te volbrengen, onder het hindrende herrieën om mij heen van huishoudelijk gebabbel, en wou er mijn heele leven en denken - als innerlijk-eenzaam kind voelde ik mij reeds ontzaglijk oud - in een heel andere, een fantastische omgeving, die spontaan in mijn verbeelding rees, doch niettemin precies tot in de fijnste puntjes, beschrijven, maar die avonturen van een gefingeerd persoon, die ik mij half en half verbeeldde mijzelf te zijn, kwamen nooit verder dan die bladzijde of twintig op het papier, omdat ik voor mijn eindexamen werken moest. Ja, ik gaf in dien tijd, dus vóórdat ik achttien was, eigenlijk veel meer om de preciese, ijverige studie van exakte dingen, dus van wiskunde, natuurkunde en chemie, en óók van geschiedenis - inzonderheid van Duitschland en Frankrijk - dan om al het literaire wat ik las of maken wou. Ik rijmde zelf wel eens spontaan, maar dat was dan altijd grappig-bedoeld, doch over hollandsche gedichten, voor zoover ik die te zien kreeg, dacht ik ongeveer precies zoo als alle overige eerlijke jongens in mijn klas, onder welke er geen enkele was, zooals ik wel eens merkte, die iets waarlijk-treffends kon vinden in de suggestielooze want droogjesbanale en effen-gezegde ‘wijsheid’ en ongezienheid, die hij ‘dichterlijk’ te noemen had. Ik had dus in die schooljaren, totdat ik in 1877 voor het eindexamen slaagde, eigenlijk nog heel weinig pleizier in de dichtkunst, of tenminste niet in datgene wat hier te lande toen zóó werd genoemd. Bij Borger's beroemd gedicht op den Rijn bv. verveelde ik mij dood: ik begreep heelemaal niet, waarover die goede man zich zoo druk maakte. Immers telkens als ik dat maatschappelijk-welsprekende, deftig-vriendelijke vers-stuk uit had - ik las en herlas het toen telkens op verschillende dagen - moest ik mij - ik was zestien - als verbaasde knaap zeggen, die van binnen altijd alles aanschouwelijk vóór zich wenschte te krijgen: ‘Wat gaf die kerel zich een ontzettende moeite, en tóch heb ik van den Rhijn-zelf hier heel weinig vóór mij gezien.’ Wel werd ik echter toen reeds getroffen door tooneelen of heele stukken van Schiller, Corneille en Victor Hugo, en door enkele lyrische gedichten van Leopold Schefer, August von Platen en Heinrich Heine, die ik op een ‘boekenstalletje’ kocht. Dáár, want in des eersten Laienbrevier, in des anderen Gaselen, Sonnette en Hymnen, en in al de werken van den derde, vond ik veel echts, want waarlijk-gevoelds, zooals ik zelf steeds van nature er naar streef om nooit iets te zeggen of op het papier te brengen, wat ik niet weet want voel, dat ik waarachtiglijk tot in mijn allerdiepste Diepte meen, en dus in volle oprechtheid altijd beamen kunnen blijven zal.

En daarom nu juist omdat ik noóit heb opgehouden, spontaan-psychisch waar te nemen, wat in mij en om mij heen waarachtig gebeurt, en het dan kalm, maar even spontaan tot in zijn diepste Diepte te doorgronden - om allen uiterlijken schijn, waar ik niets achter weet te vinden, lach ik heel stilkens, maar hartelijk in mij-zelf - dáarom, zeg ik, ben ik, hoe ouder en dus de onwaarde van vele dingen beter begrijpend ik werd, ook hoe langer hoe meer waardeeren gaan kunnen de levenshouding van den Auteur, die zich ‘De Schoolmeester’ noemt, en die - al had hij eigenlijk een vrij wat ander, want koeler temperament dan ik zelf gelukkig bezit - toch als men zijn verzen, zooals dat bij verzen behoort, ieder woord er van proevend en overwegend, psychisch-objektief onderzoekt, evenals ik, eenvoudige, een broertje blijkt dood

gehad te hebben vooral aan expresse, maar ook aan onwillekeurige aanstellerij in de literaire Kunst.

En van dien volkomen-raken, schoon onschuldig schertsend geüiten afkeer geeft hij telkens blijk, hem daarmeé tegelijkertijd van zich afzettend, in zijn wezenlijk allervermakelijkst en volstrekt niet onzinnig grillig rijmgespeel.

Er school in den kranigen Gerrit van der Linde, die plotseling naar Engeland moest uitwijken, om finantieele en andere redenen die van Lennep 'onnoodig' vindt te vermelden, zooals deze schrijft, een diep-geheime weerzin - ik kan het niet anders zien - tegen veel van wat door een goed deel van het algemeene lezerspubliek en de daarmee, om zelf te kunnen voortbestaan, zoo dikwijls eensgezind babbelende Pers dier dagen als waarachtige Poëzie beschouwd werd en geroemd. En zoo ging hij in dat hem vreemde land - waar hij, toen hij er heen ging, nog niet eens heel goed de taal van kende, maar die leerde hij spoedig zóó in de puntjes, dat hij zelfs een school kon opzetten - zijn alleramusantste parodieën schrijven op de na-Bilderdijksche dichters, zooals hij deze vóór 1834, toen hij Nederland opeens verlaten ging en van nationaliteit veranderde, hier had moeten lezen en mooi-noemen. Ja, andren aanprijzen, zooals dit den beschaafde past.

Maar toen hij in den vreemde was, en zich daar had laten naturaliseeren, waaruit zijn bedoeling bleek om zich nooit meer in Holland te vestigen, leerde hij, zooals hij dat noodig had, om er les in te kunnen geven, het werk van de zeer belangrijke en dikwijls prachtige Britsche dichters dier dagen, Wordsworth en Coleridge, en al de andren kennen, en kwam hij langzamerhand half onbewust dus zonder het wetend te willen, tot zijn naief-scherpen, maar toch goedmoedigen want zijdelingschen spot met de weinig-bezielde, want vrijwel tweedehandsche vers-produkten, die hij vroeger in zijn eigen land en taal als poëzie had moeten slikken, maar waar hij met zijn hem blijkbaar

aangeborenen goeden smaak geen pleizier in gevonden had.

Ja, zoo is hij, verbeeld ik mij, met zijn diepin natuurlijken anti-rederijkersachtigen geest, waardoor hij de belangstelling van Van Lennep won, die zelfs ook, blijkens zijn eigen werken, iets van dat onbevangen-menschlijke in zich voelde en dus terecht heeft geoordeeld, na van der Linde's overlijden, dat diens zachtzinnige want indirekte satiren bijeengebracht moesten worden in een boekwerk, dat den naam, of juister nog, het innerlijkste wezen van zijn vriend of goeden kennis ook bij latere geslachten in aangename eere houden zou, zooals hij vermoedelijk hoopte, dat het met hemzelf en zijn eigen werk eveneens het geval zou zijn.

Ik heb in het bovenstaande met mijn innerlijkste Psychische Zijndheid, die mij nog nooit, in mijn heele leven niet, geheel en al in den steek liet, een vermoeden over het binnenste Inzijn van v.d. Linde geuit. En ik moest dat ter betere begrijpelijkheid zijner literaire praestatie wel doen, daar er over zijn eigenlijkst wezen, dus bedoelen niets bekend geworden is. Van Lennep heeft, de zeden van zijn eigen tijd hierin getrouw, al wist hij door zijn eigen kijk er op waarschijnlijk wel het een en ander, wat interessant voor ons lateren zou zijn, om te weten, toch blijkbaar niet gewenscht om er iets meer van te laten merken, want te zeggen dan het meer algemeene, wat men over vele brave menschen en geestigaards ook meedeelen kunnen zou.

En daarom zeg ik zelf maar, thans geheel en al op volwassen leeftijd gekomen - niet jong meer, maar evenmin oud: Kan het wezen, dat Van der Linde, in zijn binnenste, hemzelf misschien nog nooit volkomen bewust geworden natuur, eigenlijk een soort van pessimistisch temperament heeft gehad? Men kan heel goed diep-in melancholisch, en toch tegelijkertijd in zijn geschriften, dus op sommige oogenblikken, uiterlijk-grappig-doend zijn. De wereldfiguur Heine is daar een treffend voorbeeld van, en ook mijn nu reeds zeven jaar geleden naar den Oneindigen Algeest of een nooit door ons gewetene of gemetene Sfeer gewekene goede vriend Willem Witsen, in wiens daaglijksch gezelschap ik in 1888 drie maanden lang te Londen vertoefde, en dien ik ook later in allerlei omstandigheden en aangelegenheden, door en door leerde kennen, waren pessimistische melancholici diep-in, al bleek dit slechts hoogst zelden uit hun naar buiten doen. En omdat ik dit zelf in mijn verste onbewuste Achterafheid, zooals Arthur Schopenhauer dit eveneens in zich had, in mij bespeur - vrijwel altijd ben ik, door de strevende kracht mijner Ziel, uiterlijk geregeld-door tamelijk welgemoed geweest - al voel ik ook daarachter in mij het verre Bewustzijn leven van de vreemde Tragiek des Aanzijns - dárom weet ik mij in staat, om mij in het binnenste van Gerrit van der Linde in te voelen, en met kans op objektiviteit hem te kenschetsen, zooals ik zooeven heb gedaan. Ik weet natuurlijk heel goed, zooals ik reeds 50 jaren lang heb bijgewoond en meestal rustig zelf beleefd, dat menschen, die in hun naïef persoonlijk zelfgevoel zich boven alles verheffen - de geestelijke Omwenteling van '80 heeft dit reeds van den beginne ondervinden moeten, maar toch verdragen kunnen - om deze diepere karakteristiek van den Schoolmeester onwillekeurig zullen glimlachen, en hoogstens zeggen: ‘Hij verbeeldt zich weer eens iets’ en dan het zwijgen er toe doen. Maar daar ik diepst-innerlijk, dus zuiver-psychisch, altijd alles aanschouw, zooals het is, en het dan beredeneer met mijn diepere Rede, om de uitkomsten mijner zuiver-geestelijke bevinding voor anderen duidelijk te maken en ik dus nooit op iets heb behoeven terug te komen van wat ik als kritikus schreef: het sluit alles van het begin tot heden logisch aanéén - het stijgt uit de Eene, in haar onbewustheid achter mij liggende Hyperpsychische Bron,

van waaruit ik het Aanzijn kreeg en nu eens vlugger, en dan weer langzamer werkte en werken blijf, - daarom kan ik hier heel eenvoudig en met volle zekerheid vaststellen, dat er iets belangrijkers achter Gerrit van der Linde heeft gezeten, dan er uit den rustig-vroolijken schijn zijner verzen blijkt. Hij werkte hard op die verzen - Van Lennep, die de handschriften zag, kon daar in zijn Voorrede stellige getuigenis over afleggen - en zij waren dus geen losse toevallige uitingen, neen, zij werden geboren uit een achter zijn gewone daaglijkschheid schuilend psychisch Geheel. Van der Linde wist zelf niet waarom en waartoe hij die verzen schreef: zij kwamen, al werkte hij ze ook later tot grootere volmaaktheid om - uit de Achterwezendheid, die alles doet geboren worden, en ze kunnen worden beschouwd als het eerste weerlichten aan den horizont van wat er een 25 of 30 jaren later, dus in 1880, met dieper-psychische Kracht gebeuren zou, en nu reeds 50 jaren aan het groeien en dus stevig voortduren blijft, nl. de bevrijding van de uiterlijke woordrhetoriek, die slechts met een laat het zoo zijn, praktische, nuttige bedoeling te voorschijn ging komen, doch waar geen sterke, echte voeling in school, en dus geen inwendigst psychisch leven, waar alle waarachtige poëzie uit stijgt.

Als onschuldig-lijkend, want zijdelingsch maar raak-geestig retrospektief verzet tegen de deftig-beschaafde, leeg-klassicistische verzenmakerij van velen na Bilderdijk ter eenre, de destijds opkomende maar even waardelooze want nagedane pseudo-romantiek van sommige jongeren ter andre zijde, zoowel als tegen het kinderlijk-onbenullige, dat voor grepen uit het wezenlijke leven wou doorgaan, hetwelk destijds in almanakken bv. hier en daar ook reeds bestond, en dat alles dan geamalgameerd met het rustig-jolig-moppige wat hem in zijn eigen theologischen studententijd eigen was geworden, dit zooals ik het spontaan hier schrijf,

na levenslang sporadisch met den Schoolmeester verkeerd te hebben, en hem hoe langer hoe beter te hebben leeren doorzien, lijkt mij de juiste karakteristiek van deze nog altijd uitstekend-leesbare geestigheden van bijna een eeuw geleên. Terwijl zoovele andere oolijkheden van de 19e eeuw en van vroegre tijden tegenwoordig wel wat verdoft schijnen - 't is of het prettige dons der suggestie, dat eens door zijn kriebeling tot lachen noopte, er eenigszins van af is geschoren - zullen de verzen van den Schoolmeester het ongetwijfeld nog lang kunnen uithouden, niet alleen omdat zij vol-staan van kinderlijk-mannelijken ‘Mutterwitz’, maar ook omdat zij voor ieder, die een psychisch-begrijper wil wezen, ook thans nog van letterkundighistorisch belang zijn, zooals zij dit ook zullen blijven in den verderen tijd.[*]

Eindnoten:

1. **Het was mijn vriend Jens Bergendahl, bij wien ik veel aan huis kwam, en wiens overlijden ik onlangs gewaarwerd.**

* *Uit: ‘De Nieuwe Gids’ 45 (1930), 2e dl., p. 329-336 n.a.v. ‘Gedichten van den Schoolmeester’, met inleidingen van C.J. Kelk en Mr. J. van Lennep en de oorspronkelijke illustratie's. Vierde druk. Nederl. Bibliotheek, 1930.*

Jeugdgedichten van Gerrit van de Linde

Aan God

Ik zing geen heldenzang, ik noem geen dichtrenreien,
Die rustloos met elkaar om de eerlaurieren strijen,
Neen, 'k zing een ander lied: een lied aan God gewijd,
Aan d'Oorsprong van 't heelal en van de onsterflijkheid!
Maar hoe, wat stout bestaan? Zal ik den lof verhoogen
Van Hem, wiens Majesteit bedekt is voor mijn oogen;
Die in het eeuwig licht, in 't zalige gewest,
Van Engelen omringd, Zijn zetel heeft gevest?
Van Hem, die 't zwerk omvat, die zonnen voort doet rollen;
Die zeeën houdt in toom en wateren doet stollen;
Die wenkt, en 't licht is daar; die 't zand des oevers telt,
En die aan elke star haar vaste loopbaan stelt?
Ik leg mijn speeltuig neer, 'k wil naar die taak niet dingen,
'k Zou uit mijn zwakke lier slechts valsche tonen dwingen;
Maar neen, mijn ziel grijpt moed, God ziet het hart slechts aan;
Hij wil mijn stamelklank ook liefdrijk gadeslaan.
Toen 't al nog chaos was, was God reeds Opperwezen;
Was in Zijn heilig beeld reeds eeuwigheid te lezen;
Toen reeds was Zijn gebied door grens noch perk bepaald;
Toen was Zijn zetel reeds door godlijk licht omstraald.
Zoo eeuwig is 't bestaan van Hem, die 't al formeerde
En die van eeuwen af 't geschapene regeerde,
Die met onmeetbre macht ook liefde en trouw verbindt,
En die in wel te doen Zijn grootsten wellust vindt!
Gelijk voor 't teeder wicht de moeder steeds blijft waken,
Haar boezem voor dat wicht in liefdevuur voelt blaken,
En liever 't al verzaakt, eer zij haar kind vergat,
Dat kind, voor wiens bestaan ze aan God zoo vurig bad:
Zoo ook blijft Zijne hand voor ons, Zijn kindren, zorgen,
Ook Hij vergeet ons nooit, schoon aan ons oog verborgen;
Hij waakt voor ons geluk, blijft immer ons nabjj;
Gelijk de moeder zorgt, zoo teeder zorgt ook Hij!
't Was nacht toen 't menschdom viel, een aaklig somber duister
Ontman Natuur haar schoon, der Schepping al haar luister;
De mensch wordt reedloos dier, zinkt immer dieper neer.
De Redding komt van God; Zijn Zoon wordt uitverkoren,
Zijn Englen dalen neer en Jezus is geboren!
En daar, waar 't menschdom valt, voor zonde en ondeugd zwicht,
Daar, waar 't zijn Schepper hoont, wordt 't kruishout opgericht!
Wij knielen biddend neer, het kind komt tot zijn Vader,
Wij komen in Uw Zoon en treden moedig nader;
Schoon de Engel in Uw rijk U reiner lofzang biedt,
Neemt ge onzen lof ook aan, versmaadt Ge uw kindren niet.

1822

Het gebed

Hjj, die, gedost in 't purpren kleed,
Op rozen rust, maar Hem vergeet,
Die de oorsprong is van licht en leven,
Hij mist het zaligste genot,
Dat slechts 't opregt gebed tot God
In leed en vreugd aan 't hart kan geven.

Slechts hij, die, als de smart hem treft,
Het weenend oog naar boven heft,
Om in verdrukking God te roemen;
Die, als 't geluk zijn pad bestraalt,
Aan Hem, die 't gaf, zijn' dank betaalt,
Slechts hij kan zich gelukkig noemen.

De Godheid vraagt geen woordenpraal;
Slechts nedrigheid en hartetaal
Zijn welgevallig in hare oogen;
Zij doemt wie met een valsch gemoed,
Een huichlend hart haar hulde doet,
En voor haar altaar ligt gebogen.

De bede, die uit hutjes rijst,
Waar schamele armoe God in prijst,
Die bede slaat de Godheid gade;
De tollenaar, die nederknielt,
Met boete en schuldgevoel bezield,
Vindt schuldvergeving en genade.

Als 't kind, dat zich te rusten legt,
Zijn staamlend Onze Vader zegt,
En zich beveelt in 's Hemels zorgen,
Dan daalt een engel van omhoog
Bij 't plekje, waar het kind zich boog,
En waakt er bij tot aan den morgen.

Als alles ons op aard' verlaat,
Als 't onheil diepe wonden slaat,
Dan zal 't gebed ons leed verzachten;
Als hier verleiding lokt en vleit,
Als ons de zonde strikken spreidt,
Dan geeft het bidden moed en krachten.

O 't zij in d'ouderdom mijn vreugd,
Dat ik om nedrigheid en deugd,
Om hooger' bijstand op mijn schreden,
Om dankbaarheid in vreugd en smart,
Om een opregt eenvoudig hart
U, God! als jongling heb gebeden!

1824

Bij de geboorte van een kind

Welkom, welkom op deze aard',
Dierbre gift der Godheid waard;
Wichtje, door Haar hand geschapen!
Zacht nog moogt ge in 't wiegje slapen;
Eenmaal wordt gij zorg ten buit:
Liev'ling! dan is 't rusten uit.

Onschuldvol en rein van zin,
Treedt ge uwe aardsche loopbaan in;
Rampen zullen u ook drukken:
Rozen, die we op aarde plukken,
Hebben doornen aan haar' steel,
Doornen, wichtje! zijn er veel.

Nu nog wordt ge om strijd gestreeld,
't Wiegeliedje wordt gekweeld,
Om u zacht in slaap te maken;
Eenmaal doet de zorg u waken,
Eenmaal lacht geen vriendlijk oog
U de natte wangen droog!

Nu nog zoekt ge aan moeders borst
Lafenis slechts voor uw' dorst,
Onbewust van tegenspoeden;
Eenmaal zal het onheil woeden,
Eenmaal zoekt ge aan 't moederhart
Lafenis voor boezemsmart!

Wichtje! neem op 's levens zee
Eene gezellin dan mee;
Laat door haar uw kieltje leiden,
Laat geen storm u van haar scheiden:
Ze is getrouw in nood en vreugd,
Ze is een Godstelg, 'k meen - de Deugd!

Als haar krans uw' schedel siert,
Nimmer dort, maar welig tiert,
Onder smart en vreugd u heilig;
O dan staan uw schreden veilig,
En de zielrust, die ze u gaf,
Is uw deel tot aan uw graf.

Blijf getrouw dan aan haar hand,
Zij voert u naar 't vaderland,
Wichtje! 't vaderland is boven;
Laat dit leven 't u niet rooven:
't Leven is hier kort en bang,
Boven is het blij en lang.

Onschuldvol en rein van zin,
Treedt ge uwe aardsche loopbaan in,
Onder dankbaar vreugdgemengel.
O verlaat haar eens als Engel;
Vaar ten hemel, rein van zin:
De Engel haalt den Engel in!

1825

Aan den tijd, bij den aanvang des jaars

Gewiekte dwingeland, die, nooit verdelging moede,
Het wereldrond in boeijen slaat,
Der eeuwen harde kruin verbrijzelt in uw woede
En bij haar sloping jub'len gaat!
Zeg, bloeit de jong'lings blos nog op uw frissche kaken,
Of hangt u 't grijze haar langs de uitgeteerde wang,
Zal haast uw stervens-uur genaken,
Of is dat uur nog ver, uw levensdraad nog lang?
Zeg, is uw tred nog vast, of waggelen uw' schreden
En heeft reeds de ijz'ren staf in de uitgestrekte hand,
Of groeft hij even diep als duizend jaar geleden,
En is verdelging u nog even naauw verwant?

Ja, immer holt gij voort op onverzwakte vleug'len,
En nog vertrapt uw voet wat hem in 't voortgaan stuit;
Nog zijt gij wars van boei en teug'len,
Nog aast uw oog op nieuwen buit,
Nog schokt uw gang de sidd'rende aarde,
Nog staat ge onwrikbaar als toen de eeuwigheid u baarde,
Nog zijn uw dienaars dood en graf;
Uw magt stort wereldtroonen neder,
Uw wenk heft op hun puin paleis en zetel weder,
Uw hand verdelgt het kroost dat ze eenmaal 't aanzijn gaf!

Nog blijft vergank'lijkheid van u haar loon ontvangen,
Wanneer uw hand haar 't hoofd omkranst;
Nog heft verdelging zegezangen,
Als ge op der eeuwen puinhoop danst;
Het NIET blijft nog uw' buit bewaren,
En ketent de afgerende jaren,
Voor 't menschdom met hun' vloek en zegening belaân;
Nog schrijft ge uw' naam op hechte arduinen,
Eens zal die naam op 's werelds puinen,
Met bloedig schrift, gegriffeld staan!

Verhef u op uwe eerlaurieren
En galm uw schat'rend zegelied:
Weer mogt gij 't feest der sloping vieren,
Weer zonk een magt'loos jaar in 't NIET;
Maar, wat voor u mogt nederzinken,
Eén uitzigt blijft ons tegen blinken,
Ook als ons 't uur van sterven beidt;
Dat uitzigt, voor benev'ling veilig,
Dat uitzigt, aan ons hart zoo heilig,
Dat uitzigt is de *onsterf'lijkheid*!

Verwoest en beuk en sloop vrij de aarde
En plant er uw banieren op;
Verdelg wat nog uw hand er spaarde
En voer uw zegepraal in top.
Waar alles voor uw' magt moet bukken,
Blijft nog dat uitzigt ons verrukken
Uw woede en heerschappij ten trots:
't Is nooit door tijd of lot geschonden,

't Is aan geen tijd noch lot verbonden,
Het blijft tot op den morgen Gods!

Snel voort, op arends vlugt gedreven,
Snel voort in toomelooze vaart;
Gij voert ons naar het doel van 't leven,
Naar 't blij verschiet, waar 't oog op staart.
Het graf zal ons tot rustplaats strekken,
De jongste dag ons vrolijk wekken,
Die 't groote pleit beslissen zal.
Dan vliegt ge uw eigen grenspaal tegen,
Dan wordt uw ondergang ons zegen,
Dan juicht de schepping in uw' val.

Dan rijst, aan onbewolkte kimmen,
De dageraad der eeuwigheid;
Dan zal de zon in 't oosten klimmen,
De zon waarop geen avond beidt;
Dan schroeit, bij 't vrolijk morgen krieken,
Naar vonk'lend vuur uw vale wieken,
En stervend zinkt ge in 's afgronds schoot,
En zinkt er immer dieper neder,
En vloekt uw' val, maar rijst niet weder,
En juichend groet in u zijn laatste prooi, de dood!

Dan vlugt het misdrijf schaamrood henen,
Voor de onschuld, die het lijden deed;
De deugd, in zegepraal verschenen,
Prijkt voor 't heelal, in 't jubelkleed.
Dan zal, van uit des Hemels kringen,
Der Eng'len lied Gods liefde zingen
En heel de schepping vangt dien toon;
De mensch, ontrukt aan 't stof der aarde,
Herneemt zijn' rang, gevoelt zijn waarde,
En juicht met de Eng'len voor Gods troon.

Daar rijst de Regter op de wolken,
Gehuld in 't licht van Gods gewaad,
En wikt en weegt de daân der volken,
En loont hun deugd en straft hun kwaad.
Dan daalt genade uit 's hemels dreven,
Bedekt de schuld en schenkt vergeven,
Door juichende Eng'len voorgeleid...
De schepping is weer vreugd en leven,
De mensch is aan 't geluk hergeven,
En alles ademt *zaligheid*!

Rotterdam, 1825

Aan mejufvrouw N., ter verjaring

't Oude jaar is moê en mat
Naar het niet getogen,
't Nieuwe staat in frissche jeugd
Voor uw vonklende oogen;

't Komt u blij en lagchend voor,
Maar, o, 't heeft zijn streken;
Niemand weet, wat of 't bevat,
Wat het u zal kweeken.

Ligt, ligt brengt het dans en spel,
Dartelen en kozen,
En den kelk van 't zoetst genot
En een pad met rozen;

Ligt zal 's levens lente-zon
Vrolijk u beschijnen,
En het bloempje van de vreugd'
Nimmer voor u kwijnen ....

Mooglijk wekt het zorg en smart,
En, bij 't rozen-plukken,
Scherpe doornen, die zoo wreed
Pijnigen en drukken;

Mooglijk, dat uw lief gelaat
Zwemmen moet in tranen,
En de schoone zon der vreugd'
Ondergaan en tanen;

Mooglijk moet ge... maar, o neen,
Staken we ijdel gissen:
Hij, die alles wijs bestuurt,
Zal zijn doel niet missen.

Tot uw heil is 't ingerigt
Wat zijn hand zal geven;
Veilig rusten op zijn trouw
Ademtogt en leven:

't Muschje, dat de lucht doorzweeft
Voor zijn kroost en gade
Vindt zijn nooddruft overal,
Want Hij slaat het gade!

Zoo ook blijft Hij, mijn vriendin,
Teeder voor u zorgen;
Daarom voegt ons 't vreezen niet
Voor den dag van morgen.

Kom, het nieuw ontsloten pad
Moedig ingeslagen,
Kom, geheel uw kloppend hart
Aan Hem opgedragen.

Treft u 's levens tegenspoed,
Buk u onder 't lijden:
Eens, eens maakt Hij alles wel,
Smart en vreugde beiden;

Maar, is zoet genot uw deel,
In 't kortstondig leven,
Hem, die 't zoet genot u gaf,
Hem den dank gegeven!

Zoo zult ge even blij te moe
Roos en distel rapen,
En in 's levens avonduur
Stil en zacht onslapen.

Leyden, 1827

Aan mijnen vriend E.B. Swalue, bij zijne bevordering tot doctor in de godgeleerdheid

Daar staat de rozenstengel,
Nog door geen oog bespied;
En 't toovrend kleurgemengel
Boeit nog onze aandacht niet:
Hij draagt nog enkel knopjes,
Doch 't vocht der pareldropjes
En 't koest'rend zonnevuur
Ontzwachtelen hun' luister
En ras rijst hij uit 't duister,
Als pronkstuk der Natuur!

Zoo ook de mensch op aarde;
Wat schijnt het arg'loos kind,
Dat nog zijn roem en waarde
In blinkend speelgoed vindt?
Doch naauw zijn d' eerste jaren
Als droomen heên gevaren,
Met kinderlust en zin,
Of, hooger heen gedreven,
Treedt nu de jong'ling 't leven
Als vorst der Schepping in!

Hij wendt nog eenmaal d' oogen
Naar d'afgeloopen' baan,
En lacht met mededoogen
Zijn' vroeger schatten aan.
Hij voelt zijn' boezem blaken;
Om hooger heil te smaken
Dan 't speelziek kind voldoet;
En reikhalst naar dien zegen,
En snelt de toekomst tegen
Vervuld van hoop en moed.

Het Heiligst' doel voor oogen,
Smacht nu zijn fiere borst
Naar wijsheids Nektar togen
Tot lessching van zijn' dorst;
Hij jaagt naar lauwerkroonen
In 't koor van Pallas' zonen,
Of bij de krijgsklaroen,
Met dichtlier of Penseelen
Wil hij de harten streelen
En zielen gloeijen doen.

De reine vonk der rede,
Die in zijn' boezem viel,
Deelt zich aan and'ren mede
En speelt in and'rer ziel;
Gelijk de zonnestralen,
Als zij in 't beekje dalen
Of spieg'len in den vloed,
Het watervlak ontgloeijen

En stroomend goud doen vloeijen,
Verdubbeld in haar gloed.

Dan rijst voor aller oogen
Gods evenbeeld op aard,
Van hooger glans omtogen,
En is dien eernaam waard!
Dan, onvermoeid in 't streven,
Naar hooger goed dan 't leven
En aardsche lust bevat,
Toont hij zich mensch geboren,
Den Hemel te behooren,
En zoekt omhoog zijn schat!

Zoo mag ik op u staren,
Op u, geliefde vriend,
Met lauw'ren in de haren,
Door eigen' vlijt verdiend;
Gij hebt den rijksten zegen,
Den krans der eer verkregen,
Die deugd en arbeid loont,
Gelukkigste der menschen,
Ziet gij uw' reinste wenschen,
Uw zoetste hoop bekroond.

Het pad is afgeloopen,
Ontsloten door den roem;
Een' and're baan ligt open,
Versierd met menig' bloem:
Ga, win er nieuwe palmen
En stort uit volle halmen
Den schat hier opgegaard,
Breng vreê, geloof en zegen,
Snel uw bestemming tegen
En blijf haar immer waard.

En nu vaarwel, wij scheiden:
Een hooger pligt gebiedt;
Maar, waar hij ons moog' leiden,
Ons hart verandert niet:
Al vlieden onze jaren,
Al grijzen onze haren,
Wij blijven die wij waren,
In vriendschap onverdoofd;
En door één' zucht gedreven,
In 't ons ontvlugtend leven
Naar beter schatten streven,
Dan die het graf ons rooft.

29 Junij 1829

Wapenlied voor het vrijwillig jager-corps Der Leydsche hoogeschool

Gaat, volgt die braven na: wier bloed U stroomt door d'aderen,
Doe de ongelijkb're deugd van Neerland's Stichter regt.
De lafaard zwijge, of plooi'en heul' met 's Lands verraderen,
Gij, blijft aan Nassau's huis, aan God en de eer gehecht!
BILDERDIJK

De Leijdsche Pallas vliegt ten strijd
En zwaait, aan Holland's roem gewijd,
Den schutterlijken degen;
Zij gordt haar Zoonen 't krijgszwaard aan
En voert hen op de gloriebaan
En d'overwinning tegen.

Voor Holland's grond en Willems eer
Ruilt Pallas kroost voor 't krijgsgeweer
De schatten van haar' woning;
En vliegt ten strijd voor huis en haard,
En voor 't geliefdste plekje op aard,
En voor den besten Koning.

Hier treedt naast Hollands maagd Minerf,
Die met haar 't overdierbaar erf,
Door Vad'ren trouw geheiligd,
Den met hun bloed gekochten grond,
Waar eens de wieg der vrijheid stond,
Voor vreemd geweld beveiligt!

Die met haar kroost aan Neêrlands Vorst,
Wiens hoofd een' last van zorgen torscht,
Zich naauwer gaat verbinden;
Opdat de Vader van 't gezin,
Als 't onheil dreigt, in aller min
En trouw zijn' steun moog vinden.

Wij wachten 't laag en muitziek rot,
Dat met Oud-Holland's zeden spot,
Zijn' glorie durft onteeren;
Het nader waar ons heir zich schaart:
De scherpte van 't Oud-Hollandsch zwaard
Zal hun dien hoon verleeren.

Op broeders op, de pligt gebiedt!
Slechts lafaards aarz'len, helden niet,
Schoon tijgermuilen gapen;
Het Vaderland eischt trouw en moed,
't Heeft aanspraak op ons laatste bloed:
Op, broeders, op! te wapen!

1830

Welkomsgroet aan den koning

BIJ ZIJNE EERSTE KOMST TE EINDHOVEN, TER INSPECTIE VAN HET LEGER.

Driewerf welkom in ons midden,
Koning dien ons hart bemint,
Aller braven steun en vrind,
Wiens behoud en heil wij bidden;
Wij, ten kampstrijd toe gereed,
Willem bloed en leven wagen,
Om uw' Vadertroon te schragen:
Zoo bezeeglen we onzen eed.

Welkom Koning! duizendmalen,
Bloei Oranje, is aller kreet,
Zonder WILLEM hoon en leed;
Met Hem roem en zegepralen.
't Slagzwaard schittrend in de vuist,
Zullen we ons U waardig toonen,
Neen, de roem van Nassaus Zonen,
Word niet straffeloos verguisd.

Heil ons! dat we U hier aanschouwen,
Hollands Vader, Hollands Vorst!
O! uw blik ontgloeit elks borst
En bevestigt ons vertrouwen.
Zie met wellust op 't gezin,
Dat, wie roekloos U moog haten,
Nooit zijn' Vader zal verlaten:
Vast in trouw en kindermin.

Moet ons bloed het pleit beslechten,
Willig word dat bloed gestort,
Als het U geofferd wordt,
Voor oud Holland en zijn regten.
Koning! spreek het voorwaarts uit,
En waar Hollands vanen wappren,
Vindt ge een schaar van Hollands dappren,
Op wier staal de muitzucht stuit.

Welkom, Vader, bij uw Zonen,
Welkom, Vorst, bij 't heldental,
Dat, wie 't ooit bestoken zal,
Zich oud Holland waard zal toonen.
Vrij moog dan een helsch gebroed,
U en ons, uw kindren, haten:
In den val dier onverlaten
Zegepraalt oud Hollands moed.

't Welkom klinkt alom U tegen,
Zagen we U ook nimmer weer,
Vielen we ook op 't slagveld neer,
Eervol sterven is een zegen;
Is een zegen meerder waard,

Dan op 't zachtste dons te slapen,
En Goddank oud Hollands knapen
Voeren roemvol 't oorlogszwaard.

Wapper, blij Oranje, wapper,
Heilge kleur, ons hart zoo dier,
Wapper in het oorlogsvier,
Want uw aanblik maakt ons dapper.
Koning! hoor den eed herhaald,
Voor het oog van God gezworen:
Nimmer gaat uw kroon verloren,
Zoo lang nog ons arm kan strijden en ons't levenslicht bestraal

Eindhoven 26. Julij 1831

Jeugdgedichten van Gerrit van de Linde Bronnen*

Aan God, 1822
 1e publikatie: onbekend
 Opgenomen in: J.P. de Keyser. *Neerland's letterkunde in de negentiende eeuw: Bloemlezing, ten gebruike bij de beoefening onzer letterkunde. Poëzie.*
 's-Gravenhage: D.A. Thieme, 1877. p. 681.

Het gebed, 1824
 1e publikatie in: *Jaarboekje aan bevalligheid, deugd en kunst gewijd. 1825.* Amsterdam: M. Westerman, (1824). p. 76-78.
 Opgenomen in: J. van Vloten. *Nederlandsch dicht en ondicht uit de negentiende eeuw: Bloemlezing uit de Nederlandsche dichters. Borger - Schaepman.*
 3e dr. Zwolle: Tjeenk Willink, z.j. p. 363-364.

Bij de geboorte van een kind, 1825
 1e publikatie in: *Jaarboekje aan bevalligheid, deugd en kunst gewijd. 1826.* Amsterdam: M. Westerman, (1825), p. 137-139.
 Verkort opgenomen in: J. van Vloten. *Nederlandsch dicht en ondicht der negentiende eeuw. Bloemlezing uit de Nederlandsche dichters. Borger - Schaepman.*
 3e dr. Zwolle: Tjeenk Willink, z.j. p. 365.

Aan den Tijd, bij den aanvang des Jaars, 1825
 1e publikatie in: *Belgische Muzen-Almanak 1826.*
 1e jrg. Gent: A.B. Steven, (1825). p. 1-6.

Aan Mejufvrouw N., ter verjaring, 1827
 1e publikatie in: *Belgische Muzen-Almanak 1828.* 3e jrg. Gent: A.B. Steven, (1827). p. 185-188.

* Het merendeel van deze gedichten is gevonden dankzij de onvermoeibare speurzin van H. Eijssens en D. Welsink (MM)

Verkort opgenomen onder de titel ‘Verjaarszang’ in: J. van Vloten. *Nederlandsch dicht en ondicht uit de negentiende eeuw: Bloemlezing uit de Nederlandsche dichters. Borger - Schaepman*.

3e dr. Zwolle: Tjeenk Willink, z.j. p. 364-365.

Aan mijnen vriend E.B. Swalue, bij zijne bevordering tot doctor in de godgeleerdheid, 1829

1e publikatie in: E.B. Swalue. *Disputatio academica inauguralis de discidio Ecclesiae Christianae in Graecam et Latinam Photii auctoritate maturato*. Lugduni Batavorum: H.W. Hazenberg jr., 1829. p. 191-194.

Opgenomen in: A. Hallema. ‘Een onbekend gedicht van den Schoolmeester ter eere van zijn vriend Prof. Dr. E.B. Swalue’. In: *De Nieuwe Gids*, (1939) 1, p. 182 -185.

Wapenlied, voor het Vrijwillig Jager-Corps der Leydsche Hoogeschool, 1830

1e publikatie in: G. v.d. Linde Jz. *Wapenlied*. Leijden: Haak en Comp., 1830 (brochure).

Tevens verschenen met muziek van J. Leeflang Az.: G. van de Linde Jz. *Wapenlied*. In muzyk gebragt door J. Leeflang Az.

Leiden: Haak en Comp., 1830. (bladmuziek).

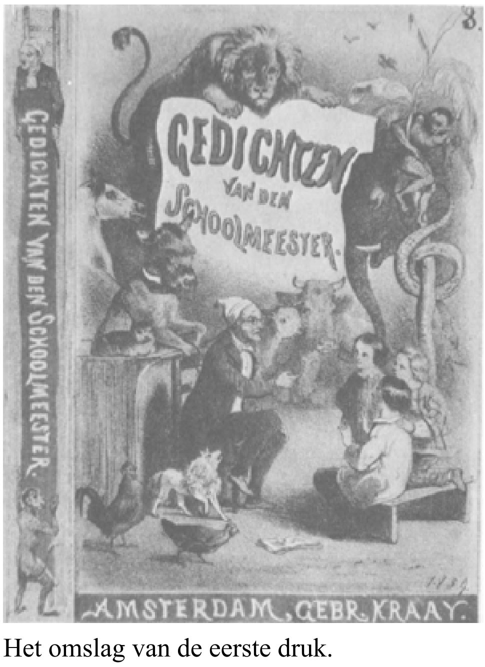
Welkomsgroet aan den koning bij zijne eerste komst te Eindhoven, ter inspectie van het leger, 1831

1e publikatie in: *Studenten Almanak 1832*. Leyden: Herdingh, (1831), p. 198-200.

Een kolossaal debiet
Dick Welsink

Inleiding

Populariteit wordt in de Nederlandse letterkunde niet op prijs gesteld. Vandaar waarschijnlijk de geringe aandacht in de literatuurgeschiedschrijving voor die auteurs van wie de boeken herdruk op herdruk beleefden. En een dichter die populair is, omdat hij maar een beetje aanrommelt met het metrum, met de logica een loopje neemt en op de meest verrassende wijze toch weer alles laat rijmen, dat moest niet mogen. Nee, zulke poëzie kan geen ander predikaat verwerven dan 'burleske rijmelarijen'[1]. Trouwens, wanneer is een dichter populair? Als een toevallige passant zonder haperen de beginregels van één van zijn gedichten kan opdreunen, omdat die in elke willekeurige (school)bloemlezing staan? Neen. Als zijn dichtbundel jaar op jaar wordt herdrukt? Beter. Als deze herdrukken met hoge oplagen in snel tempo over de toonbank gaan? Meer houvast is niet mogelijk. Gewapend met die wetenschap heb ik me gewaagd aan een poging tot reconstructie van de drukgeschiedenis van de *Gedichten van den Schoolmeester*, zoveel mogelijk trachtend de oplagecijfers van de opeenvolgende drukken te achterhalen, in de hoop aan te tonen hoe enorm populair de *Gedichten* (geweest) zijn. Maar nu eerst iets over degenen die het meest aan die populariteit verdiend hebben: de uitgevers.



Het omslag van de eerste druk.

De uitgevers

De eerste uitgevers van de *Gedichten* waren de Gebroeders Kraaij te Amsterdam, welk bedrijf werd opgericht door P. Kraaij Jr. op 1 mei 1847. Zijn broer kwam in 1850 in de zaak. De Gebroeders Kraaij legden zich aanvankelijk toe op het uitgeven van boeken over de scheepvaart, maar bouwden later een letterkundig fonds op. Zo verzorgden zij de uitgave van de almanak *Holland* (1849-1865), romans van A.L.G.

Bosboom-Toussaint en werken van Jacob van Lennep. Hun grote slag sloegen zij echter met de *Dichtwerken* van De Génestet en de *Gedichten van den Schoolmeester*. Deze laatsten beleefden in nog geen twintig jaar tijds acht drukken met een gezamenlijke oplage van 28.700 exemplaren[2.]. Bij een fondsveiling, gehouden op 3 november 1865, brachten de *Gedichten*, waarvan de gehele oplaag van de vijfde druk - 2200 exemplaren - te koop werd aangeboden, niet genoeg op en daarom werden ze opgehouden[3.]; nadien verschenen nog drie drukken bij de Gebroeders Kraaij, waaronder de eerste geillustreerde van 1872. In 1879 werd de firma Gebroeders Kraaij ontbonden[4.], waarna hun hele fonds werd geveild op 17 februari 1880[5.].

In 1879 hadden de boekhandelaren G. Kolff, G.L. Funke, K.H. Schadd en J.H. de Groot zich onder de bezielende leiding van de Rotterdamse uitgever J.G. Robbers aaneengesloten tot de Maatschappij ‘Elsevier’, waarvoor zij 4 maart 1880 de akte van oprichting tekenden. Deze maatschappij, onder directie van Robbers aanvankelijk gevestigd in Rotterdam, stelde zich ten doel kopijen op fondsveilingen te kopen en daarvan herdrukken te bezorgen. Zo werd zij eigenaresse van de *Gedichten van den*

Schoolmeester met ‘kopyrecht, etsen en houtsneden, voor f 4678.34’[6.], waarvan zij na enige jaren een geillustreerde druk met een oplage van 6000[7.], en een ongeillustreerde met een oplage van 20.100[8.] exemplaren bezorgde[9.]. Vanaf 21 juni 1887 was de uitgeverij gevestigd te Amsterdam[10.]. Zij gaf nog een tweetal ongeillustreerde drukken uit (1887 en 1896), en een door J. Doncker opnieuw van driehonderd illustraties voorziene uitgave (1901). De totale oplage van deze vijf drukken bedroeg 40.750 exemplaren[11.].

De volgende uitgever was de firma Gebrs. E. & M. Cohen; zij hebben de *Gedichten* in grote aantallen, veelal zonder vermelding van druk en altijd zonder jaartal, verspreid. De eigenlijke oprichting van de firma Gebrs. E. & M. Cohen dateert van 1878 toen de broers Ezechiël G. en Martin G. Cohen besloten hun krachten te bundelen; tot die tijd had elk min of meer zelfstandig gewerkt, de eerste te Arnhem, de tweede te Nijmegen, waar zij een boekhandel dreven. Toen zij elkaar gevonden hadden, groeide het bedrijf snel uit tot een machtig concern, dat uitgeversrestanten opkocht en tegen lage prijzen sleet, fondsveilingen als het ware leegkocht en goedkope herdrukken bezorgde. Per 1 mei 1904 verhuisden de magazijnen uit Arnhem naar Amsterdam, op 15 augustus van hetzelfde jaar volgden die uit Nijmegen, zodat vanaf die tijd het bedrijf in één plaats gevestigd was. Na de dood van M.G. Cohen in 1906 en van E.G. Cohen in 1909 werd de firma onder de oude naam voortgezet door Jacques Ezechiël en Martin Ezechiël Cohen. De zaak werd in 1941 opgeheven, waarbij een deel van het fonds werd overgenomen door anderen, onder wie de Gebrs. Graauw in Amsterdam[12.].

Toen in 1908 de auteursrechten vervielen werden de *Gedichten* ook opgenomen in het fonds van de Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, later Wereldbibliotheek geheten. Deze op idealistische basis werkende uitgeversmaatschappij werd op 1 mei 1905 opgericht door L. Simons. Aanvankelijk gaf zij vooral werken uit waarop geen copyright meer rustte, maar later richtte zij zich ook op de uitgave van nieuwe romans, vertalingen en bloemlezingen[13.]. In 1930 waren er door de Wereldbibliotheek al meer dan 11.000 exemplaren van de *Gedichten van den Schoolmeester* verkocht[14.]. De zes bij deze uitgever verschenen drukken hadden tezamen een oplage van 17.388 exemplaren die in 1944 uitverkocht waren[15.].

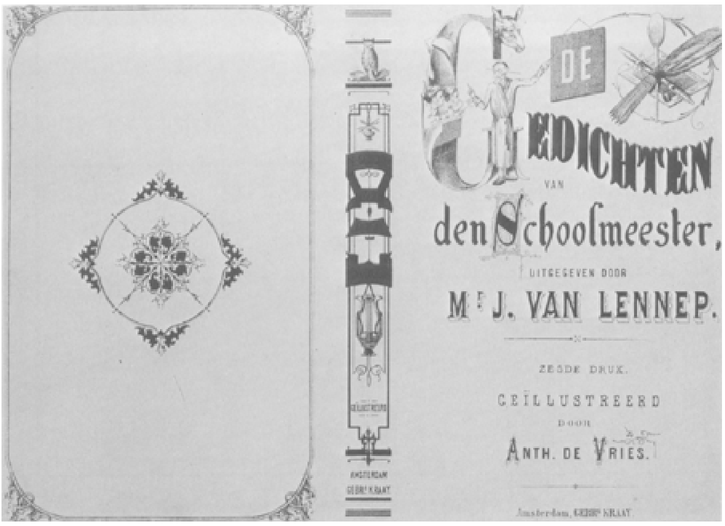
Na de Wereldbibliotheekuitgave van 1942 duurde het 33 jaar voor er weer een complete Schoolmeester op de markt kwam: het was het tijdperk van de bloemlezingen uit de *Gedichten*, totdat in 1975 de fotomechanische reprint verscheen van de zesde druk (van 1872) met een nieuwe, belangrijke literair-historische inleiding, waarvan al gauw een tweede druk moest worden opgelegd. Inmiddels zijn de *Gedichten* ook in pocketvorm verkrijgbaar. Op deze hernieuwde belangstelling wil ik hier niet dieper ingaan.

Foto van het (nooit gebruikte?) omslag voor de vijfde druk van de *Gedichten*.
Collectie: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen

Uit de hiervoor genoemde cijfers blijkt dat er een kleine 90.000 (om precies te zijn: 86.838) exemplaren - waar zonder bezwaar nog enige tienduizenden bij mogen worden opgeteld, verspreid door de Gebrs. E. & M. Cohen - in minder dan honderd jaar zijn verkocht. Eenieder oordele voor zich.

Drukgeschiedenis

De beschrijving van de verschillende drukken berust steeds op autopsie; waar dit niet het geval is, is de desbetreffende titelbeschrijving voorzien van een asterisk. Indien de naam van de drukker in het boek vermeld staat, is deze tussen ronde haken achter het jaar van uitgave geplaatst. Gegevens over de prijzen zijn afkomstig uit de *Brinkman*, over de oplagecijfers uit de *Katalogus 1865*, de *Katalogus 1880*, de *Catalogus 1902* en het archief van de Wereldbibliotheek. Na de drukgeschiedenis van de *Gedichten* volgt nog een overzicht van bloemlezingen waarin uitsluitend gedichten van de Schoolmeester zijn opgenomen.



Stofomslag voor de zesde druk.

01 *Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Amsterdam: Gebroeders Kraay, 1859.
264 p. f 1,90.
Opm.: Gekleurd, gelithografeerd omslag van Emrik & Binger, Haarlem.

02 *Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Tweede druk. Amsterdam: Gebroeders Kraay, 1860. 264 p. f 1,90.
Opm.: Op de titelpagina staat dooe in plaats van door.

03 *Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Derde druk. Amsterdam: Gebroeders Kraay, 1861.
264 p. f 1,00.

04 *Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Vierde druk. Amsterdam: Gebroeders Kraay, 1863 (Erven H. van Munster & Zoon).
208 p. (Bibliotheek van fraaije letteren; 7). f 1,00.

05 *Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Vijfde druk. Amsterdam: Gebroeders Kraay, 1865.
208 p. f 1,00. Oplage: 2200.

06 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Zesde druk. Met 300 illustraties van Anth[ony] de Vries. Amsterdam: Gebroeders Kraay, 1872 (Amsterdam: Gebroeders Binger).
[IV], 324 p. Ing. f 4,00; geb. f 4,90.
Opm.: Deze druk is oorspronkelijk in 10 afleveringen verschenen; deze kostten f 0,35 per stuk.

07 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Zevende druk. Met 300 illustraties van Anth[ony] de Vries. Amsterdam: Gebroeders Kraay, 1875 (Leiden: A.W. Sijthoff).

[IV], 324 p. Bij intekening ing. f 2,50; geb. f 3,00; buiten intekening ing. f 3,00; geb. f 3,60. Oplage: 7416.

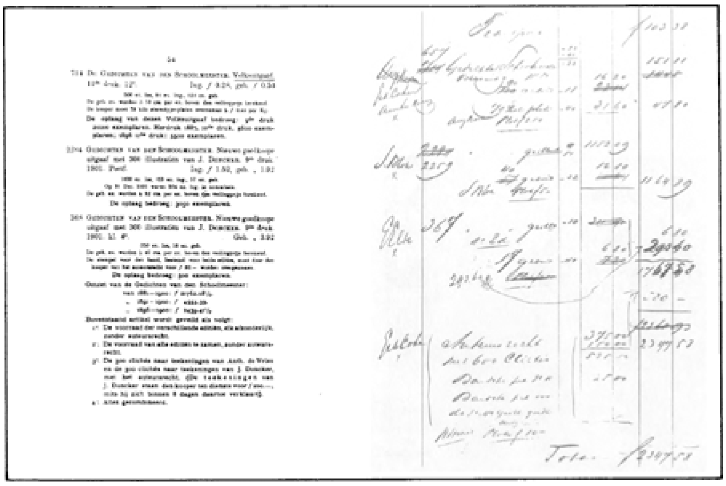
Opm.: Ook deze druk is oorspronkelijk in 10 afleveringen verschenen; deze kostten f 0,25 per stuk.

08 *Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Volksuitgaaf. Amsterdam: Gebroeders Kraay, 1878.
166 p. f 0,75. Oplage: 12.266.

09 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Achtste druk. Met 300 illustratiën van Anth[ony] de Vries. Rotterdam: Uitgevers-Maatschappij Elsevier, 1886 (Zuid-Hollandsche Boek- en Handelsdrukkerij).
[IV], 310 p. Ing. f 175; geb. f 2,15. Oplage: 6000.

10 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Negende druk. [Rotterdam]: Uitgevers-Maatschappij 'Elsevier', 1886.
180, IV p. Ing. f 0,35; geb. f 0,65. Oplage: 20.100.

11 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Tiende druk. [Rotterdam of Amsterdam]: Uitgevers-Maatschappij 'Elsevier', 1887.
180, IV p. Ing. f 0,35; geb. f 0,65. Oplage: 5600.



Afbeelding van twee pagina's uit het doorschoten exemplaar van de catalogus van de Elsevier-veiling 1902 berustend in de bibliotheek van de ‘Vereeniging’, waaruit blijkt dat de Gebroeders Cohen de *Gedichten* met auteursrecht overnamen.

12 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Elfde druk. [Amsterdam]: Uitgevers-Maatschappij ‘Elsevier’, 1896.
180, IV p. Ing. f 0,35; geb. f 0,65. Oplage: 5500.

13 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Negende druk. Met 300 illustratiën van J[acobus] Doncker. Amsterdam: Uitgevers-Maatschappy ‘Elsevier’, 1901 (Deventer: Boek- en Steendrukkerij ‘De IJsel’).
[IV], 292 p. Ing. f 1,90; geb. f 2,40; luxe-uitgaaf f 4,90. Oplage: 3550.
Opm.: De oplage van de gewone uitgaaf was 3050, van de luxe-uitgaaf 500; de beschrijving van de laatste berust niet op autopsie.
Er zijn verschillende banden bekend van de gewone uitgaaf: blauw-grijze en beige-bruine banden met bandtekening van Doncker; wit en zwart gestileerd op rode en beige-bruine banden; grijze band met Doncker's tekening van p. 23 in het wit. Meer varianten zijn niet uitgesloten.

14 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Twaalfde druk. Met 300 illustraties van Anth[ony] de Vries. Arnhem; Nijmegen: Gebrs. E. & M. Cohen, [1902] (Arnhem: Van Piggelen & Heuvelink). [II], 332 p. Ing. f 1,25; geb. f 1,75.
Opm: Kop verguld; Jugendstil-band met akkerwinde-motief, gesigneerd: L[udwig] W[illem] R[eymert] W[enckebach].

15 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Twaalfde druk. Arnhem; Nijmegen: Gebrs. E. & M. Cohen, [1902].
180, IV p.

16 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Dertiende druk. Arnhem; Nijmegen: Gebrs. E. & M. Cohen, [ca. 1903?].
180, IV p.

17 *De Gedichten van den Schoolmeester*

Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Veertiende druk. Arnhem; Nijmegen: Gebrs. E. & M. Cohen, [ca. 1903?].
180, IV p.

18 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Twaalfde druk. Met 300 illustraties van Anth[ony] de Vries. Amsterdam: Gebrs. E. & M. Cohen, [ca. 1905?] (Arnhem: Karel F. Misset).
332 p.
Opm.: Band als 14. Er bestaan ook exemplaren met geheel afwijkende band met de tekening van J. Doncker van p. 23 uit 13 op de band.

19 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Verbeterde uitgave. Amsterdam: Gebrs. E. & M. Cohen, [ca. 1905?].
180, IV p. (Bibliotheek van Nederlandsche schrijvers).
Opm.: Hoewel op de titelpagina 'Verbeterde uigave' staat, is voor deze uitgave nog gebruik gemaakt van de stypen die voor 10 vervaardigd waren.

20 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Verbeterde uitgave. Amsterdam: Gebrs. E. & M. Cohen, [ca. 1908?].
180, IV p.
Opm.: Voor deze uitgave is gebruik gemaakt van

een nieuw zetsel. Een aantal exemplaren van deze uitgaaf heeft op het voorplat de tekst: Aangeboden door de Stoom Choc.- & Cacaofabriek 'KWATTA' BREDA.

21 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Verbeterde uitgave. [Met 10 illustraties van Anthony de Vries]. Amsterdam: Gebrs. E. & M. Cohen, [ca. 1908?].
180, IV p.
Opm.: Zelfde zetsel als 20.

22 *Gedichten van den Schoolmeester*
Met inleiding van J[acob] van Lennep en de oorspronkelijke illustraties [van Anthony de Vries]. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, [1908].
XXIV, 335 p. (Nederlandsche Bibliotheek; 57-58). Ing. f 0,40; gekart. f 0,55; geb. f 0,70. Oplage: 5000.

23 *Gedichten van den Schoolmeester*
Met inleiding van J[acob] van Lennep en de oorspronkelijke illustraties [van Anthony de Vries]. 2e druk. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1909.
XXIV, 335 p. (Nederlandsche Bibliotheek; 57-58). Oplage: 3000.

24 **De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep /13e druk. Met 300 illustraties van Anth[ony] de Vries. Amsterdam[?]: Gebrs. E. & M. Cohen, [1910]. Ing. f 0,35; geb. in hflin. bd. f 0,65.

25 *Gedichten van den Schoolmeester*
Met inleiding van J[acob] van Lennep en de oorspronkelijke illustraties [van Anthony de Vries]. 3e druk. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1915.
XXIV, 335 p. (Nederlandsche Bibliotheek; 57-58). Ing. f 0,55; gekart. f 0,70. Oplage: 3100. Opm.: Niet-gesigneerd dubbeltitelblad ontworpen door Wilhelm Heinrich Klijn.

26 *Gedichten van den Schoolmeester*
Met inleidingen [en een nalezing] van C[ornelis] J[an] Kelk en J[acob] van Lennep en de oorspronkelijke illustraties [van Anthony de Vries]. Vierde druk. [Amsterdam]: N.V. Maatschappij tot verspreiding van goede en goedkoope lectuur, 1930 (Wereldbibliotheek).
395, [V] p. (Nederlandsche Bibliotheek; 57-58). Geb. f 2,50. Oplage: 4100. Opm.: Olijfgroene band met goudopdruk en titelpagina gesigneerd H[endrik] H[ana]. Er zijn ook exemplaren in blauwe band met goudopdruk, ongesigneerd.

27 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Veertiende druk. Met 300 illustraties van Anth[ony] de Vries. Amsterdam: Gebrs. E. & M. Cohen, [1930].
332 p. (De Cohen-editie van de beste binnen- en buitenlandsche boeken). Ing. f 1,60; geb. f 2,90. Opm.: Band als 14.

28 *Gedichten van den Schoolmeester*
Met inleidingen [en een nalezing] van C[ornelis] J[an] Kelk en J[acob] van Lennep en de oorspronkelijke illustraties [van Anthony de Vries]. Vijfde druk. Amsterdam: Wereldbibliotheek N.V., 1940.

395, [IV] p. Geb. f 2,50; voor leden van de W.B. vereniging f 1,75. Oplage 1115.
Opm.: Bandontwerp Wi[lle]m A[nton] Weijnman.

29 *Gedichten van den Schoolmeester*
Met inleidingen [en een nalezing] van C[ornelis] J[an] Kelk en J[acob] van Lennep en de oorspronkelijke illustraties [van Anthony de Vries]. Zesde druk. Amsterdam: Wereldbibliotheek N.V., 1942.
395, [IV] p. Geb. f 2,60; voor leden der W.B. vereniging f 1,85. Oplage: 1073.

Opm. Bandontwerp als 28. Deze uitgave was in 1944 uitverkocht.

30 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Met 300 illustraties van Anth[ony] de Vries. Met een uitvoerige inleiding van T[om] van Deel en M[arita] Mathijsen-Verkooijen. 's-Gravenhage: Kruseman's Uitgeversmaatschappij B.V., 1975 (Meppel: Krips Repro B.V.).
LII, 324 p. f 29,50. Oplage: 2500.
Opm.: Facsimile-uitgave van 06.

31 *De Gedichten van den Schoolmeester*
Uitgegeven door J[acob] van Lennep / Met 300 illustraties van Anth[ony] de Vries. Met een uitvoerige inleiding van T[om] van Deel en M[arita] Mathijsen-Verkooijen. Tweede druk. 's-Gravenhage: Kruseman's Uitgeversmaatschappij B.V., 1975 [i.e. 1976] (Meppel: Krips Repro B.V.). LII, 324 p. f 32,50. Oplage: 2500.

32 *De Gedichten van de Schoolmeester*
Met 300 illustraties van Anthony de Vries. Utrecht; Antwerpen: Uitgeverij Het Spectrum, 1977.
288 p. (Prisma-boeken; 1794). f 6,90. Oplage: 10.000.

Overzicht van bloemlezingen

B01 *Natuurlijke Historie voor de Jeugd uit de Gedichten van den Schoolmeester*
[Amsterdam]: Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten, 1940 (N.V. Plaat- en Etsdrukkerij v.h. Roeloffzen & Hübner).
56 p.
Opm.: De pagina's zijn niet genummerd. De tekst is geschreven en verlucht door Huib Luns; illustraties van H. van der Poll, J.H. Jurres, G. Westermann, C.J. Maks, Jo Spier, Lizzy Ansingh, M. Monnickendam, Jan Sluijters, Sam. van Beek, Nelly Bodenheim, S.L. Schwarz en Jos Rovers.

B02 *Natuurlijke Historie voor de Jeugd*
Door den Schoolmeester. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf N.V., [1941].

130 p. (Dwergen-reeks). Geb. in pap. f 0,75; geb. in linn. f 1,00; geb. in led. f 2,50.
Opm.: Colophon ‘Dit deeltje uit de DWERGEN-reeks werd verzorgd door J. VAN KRIMPEN. De band werd ontworpen door J.J. VAN KRALINGEN’. Kop verguld; band goudgestempeld.

B03 *De Schipbreuk en andere gedichten van den Schoolmeester*

Amsterdam: Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten, 1941 [i.e. 1942] (N.V. Plaat- en Etsdrukkerij v.h. Roeloffzen & Hübner).
36 p.
Opm.: De pagina's zijn niet genummerd. De tekst is geschreven en verlucht door G. Westermann; illustraties van F. Bobeldijk, C. Bolding, A. Colnot, J.H. Jurres, H. v.d. Poll, Jos. Rovers, L.H.H. Schutte, G.J. Staller, W.A. van de Walle en W. Wouters.

B04 *Gedichten van den Schoolmeester*
Een keuze [door Jaap Romijn] met zeven oorspronkelijke illustraties [van Anthony de Vries]. Amsterdam: De Bezige Bij, 1954 (Epe: nv Drukkerij Hooiberg).
63 p. (Robijnenboekjes; 4). Geb. f 1,50.

Foto van het boekverkopersaffiche voor de zesde druk van de *Gedichten*. Collectie: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.

B05 *Keuze uit de Gedichten van den Schoolmeester* Verzorgd en ingeleid door F[riedrich] K[arl] H[einrich] Kossmann. Met portret van de dichter en enkele van de illustraties van Anth[ony] de Vries. Amsterdam; Antwerpen: Wereld-Bibliotheek, 1959 (Wereld-Bibliotheek).
119 p. (Wereldboog; 124). Ing. f 1,60; flex. f 2,40.

B06 *Gedichten van den Schoolmeester*
Met de oorspronkelijke illustraties van Anth[ony] de Vries [en een inleiding van een onbekende]. Den Haag: W. van Hoeve, [1966] (Dord[rech]t: Geuze).
115 p. (Kramers pockets van formaat; 27) f 4,90. Opm.: Omslagontwerp en typografische verzorging Aldert Witte. De titel van deze bloemlezing suggereert ten onrechte een volledige uitgave.

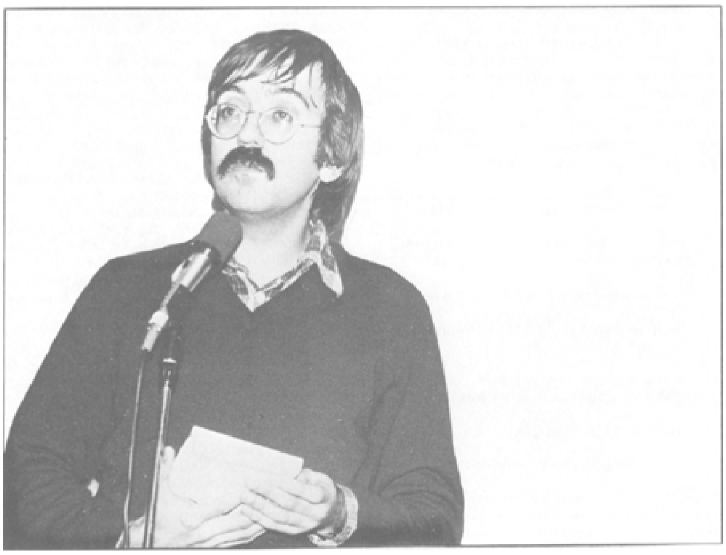
B07 *De Schoolmeester Knittelverzen*
Met tekeningen van Anth[ony] de Vries. Gekozen en ingeleid door Rob[ert] Nieuwenhuys. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1973.
IV, 32, [IV] p. (Kort en Goed), f 2,90.
f 2,90.

Eindnoten:

1. Garmt Stuiveling. *Een eeuw Nederlandse letteren*. 4e, herz. dr. Amsterdam, 1971. p. 105.

2. A.C. Kruseman. *Bouwstoffen voor een geschiedenis van den Nederlandschen Boekhandel, gedurende de halve eeuw 1830-1880*. 2 dln. Amsterdam, 1886-1887. (voortaan aangehaald als *Kruseman* I resp. II) Deel I, p. 431 noot 2.
3. *Katalogus van ongebonden Boeken, bestaande in Belangrijke Fonds-Artikelen, uitgegeven of aangekocht door de firma Gebroeders Kraay, te Amsterdam. Welke, onder genoodigde Boekverkoopers, zullen geveild worden op Vrijdag, den 3den November 1865, in het Lokaal: Eensgezindheid, op het Spui, te Amsterdam, des voormiddags te 10 1/2 en des namiddags te 6 1/2 ure precies*. De Katalogus is te bekomen bij: Wed. J.C. van Kesteren & J.W. Schleijer. 1865. (voortaan aangehaald als *Katalogus 1865*) (Bibliotheek van de 'Vereeniging', sign. fv 21612) p. 10.
4. *Kruseman* II, p. 683-684.
5. *Katalogus van ongebonden boeken, bestaande uit belangrijke fondsartikelen, uitgegeven of aangekocht door de firma Gebrs. Kraay te Amsterdam, welke, onder genoodigde Boekverkoopers, zullen geveild worden op Dinsdag den 17den Februari 1880 in het Lokaal: 'Roetemeijer' (Bovenzaal) Amstelstraat No. 16 te Amsterdam, des morgens ten 10 1/2 uur*. De Katalogus is te bekomen bij: Wed. J.C. van Kesteren & Zoon, te Amsterdam, (voortaan aangehaald als *Katalogus 1880*) (Bibliotheek van de 'Vereeniging', sign. fv 27812).
6. *Nieuwsblad voor den Boekhandel* 47(1880)15(20feb), p. 80. De koop geschiedde op naam van Robbers.
7. *Catalogus van de Fondsartikelen uitgegeven en aangekocht door de Uitgevers-Maatschappy 'Elsevier' te Amsterdam waarvan de veiling, onder genoodigde boekhandelaars zal gehouden worden door Schleijer, De Vries & Kraay op Dinsdag en Woensdag, 8 en 9 April 1902 des voormiddags ten 10 1/2 ure en des avonds ten 7 ure in het lokaal: Krasnapolsky (Bovenzaal) Warmoesstraat te Amsterdam*. Amsterdam, Schleijer, De Vries & Kraay. 1902. (voortaan aangehaald als *Catalogus 1902*) (Bibliotheek van de 'Vereeniging', sign. fv 376) p. 53. Volgens *Kruseman* I, p. 431 noot 2: 7000 exemplaren.
8. *Catalogus 1902*, p. 54.
9. *Kruseman* II, p. 492-493.
10. *Nieuwsblad voor den Boekhandel* 54(1887)49(21 juni), p. 339.
11. *Catalogus 1902*, p. 53-54.
12. Gegevens afkomstig uit het archief van de 'Vereeniging'.
13. L. Simons. 'Wat wij beproefd en bereikt hebben.' In: *Gedenkboek der Wereldbibliotheek 1905-1915*. [Amsterdam], 1915, p. 38-73. Hieruit met name p. 38-47.
14. *Gedenkboek van het 25-jarig bestaan der Wereldbibliotheek*. Amsterdam, 1930. p. 37.
15. Gegevens afkomstig uit het archief van de Wereldbibliotheek.

Ik streef ernaar het hele heelal in een uilebal te stoppen en dat is persen, meneertje.
Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper in gesprek met Arie van den Berg



Ane van den Berg/Foto: Margje Kuyper.

Arie van den Berg legt een balpen op de vloer. Daaroverheen, loodrecht, een sigaartje. Dan zegt hij:

De balpen is de spoorlijn Den Haag-Leiden, de sigaar is de autoweg Den Haag-Leiden. Die staan dus loodrecht op elkaar. Vanuit een helikopter zie je natuurlijk de bochten die verderop in de weg zitten, maar als je precies bij die overgang staat zie je die niet. Wat is nu een literaire daad? Dat is het isoleren van dat kruispunt, en het presenteren als een windroos met tweemaal zuid en tweemaal noord.

In februari / maart 1974 schreef je in een artikel in Maatstaf:

> Van de dichter mag men niets anders verwachten dan wat hij (...) zichzelf tot doel heeft gesteld: het bestaan te tonen zoals het is, blijk te geven van zijn verwondering over het ondoorgrondelijke of (anders genuanceerd) van zijn bevreemding. Wat hij ten slotte uit, zijn zijn eigen raadsels.

Dat lijkt me vrij duidelijk gezegd: als je als dichter alleen maar *stelt* wordt het na verloop van tijd oninteressant, afgezien nog van het feit dat je niet doorlopend almaar andere dingen kunt stellen. Nee, het gaat steeds weer om het oppakken van je eigen raadsels, van dingen die je zelf verwonderen... je persoonlijke gevoelsleven. Dat probeer je te verwoorden. Op een gegeven moment heb je daar een eigen manier voor, en die manier varieer je. In het variëren zit het dichten.

In het gedicht *Dromen* wordt zo'n raadsel onder woorden gebracht.

Dat begint met:

> zo te veranderen: de dingen niet
> maar beide ogen, die de dingen zien

Daarin stel ik dat de veranderingen blijkbaar in jezelf plaatsvinden, in je eigen zien, dus achter de ogen, maar dat ze niet tastbaar zijn. Dat is frustrerend. Een duidelijke illustratie hiervan geeft het handgeschreven gedicht dat aan de bibliofiele uitgave van *De kapper spreekt tegen zijn spiegel* is toegevoegd. Het heet *Lijfelijk* en je zou het als een credo kunnen zien.

> zoveel woorden, en nog nooit gezegd wat
> de tongspier op slag houdt, wat wroet
>
> vuur genoeg, maar geen tastbare warmte,
> geen moeder die het donker toedekt
>
> geen moeizamer ambacht dan van het gevoel,
> want de tranen de teugel, de woorden de loop
>
> zoveel adem, zoveel onmacht - meer dan
> ooit gevangene van hoe het was
>
> de geur van boenwas, krijt, van meisjeshaar
> : elk woord een halte voor de raven

Ik zeg dus dat ik eigenlijk nog steeds niet weet waar ik mee bezig ben, hoe cerebraal ik ook te werk ga. Het is moeilijk je eigen raadsels te tonen. Met een kreet als ‘Dat weet ik zelf niet’ ben je er natuurlijk niet; dat is geen poëzie.

Later schrijf je: ‘Poëzie heeft wel degelijk met “waarheid” te maken, al is die waarheid een andersoortige dan die van de wetenschapper of de filosoof’. En: ‘Een dichter brengt (...) beelden over in een oorspronkelijke structuur: de linguïstische, die geen evenbeeld in de werkelijkheid heeft’. Dit laatste in tegenstelling tot wat een schilder doet.

Ik heb het op diezelfde plaats ook over intuïtie. Want daar doel ik op. Taal werkt via een omweg, niet per intuïtie. Iets soortgelijks zeg ik trouwens in de cyclus ‘Want liefde’; al mijn beweringen zijn in mijn poëzie verwoord:

> buiten haar ban wist ik: nu moet ik mij bewegen
> wat mij omringde in te ruilen voor een nieuw
> begoochelen, een nieuwe zin
>
> zo ruilt een kind zijn gezichtsveld voor woorden
> en gaat benoemen eer het heeft gezien
>
> dus sprak ik over planten, dieren die
> ik nooit gezien had, leerde zo
> de dieren kennen en hun doen

Dat zegt alles over die omweg. Wat is er namelijk aan de hand? Neem die zoon van mij, zeven maanden oud. Die ligt daar maar in z'n bed en heeft vanaf het moment dat hij geboren werd de wereld ingekeken. Hij lijkt nogal visueel ingesteld, want is voortdurend bezig met die ogen, met zijn eigen interpretatie van wat hij ziet. Maar straks, ja, dan komt het vreselijke moment dat je de dingen voor hem moet gaan benoemen. En de taal is een verduiveld slim in elkaar gezet stelsel. Als er tien dingen benoemd zijn kun je al twintig dingen duidelijk maken. Maar dat betekent natuurlijk nog niet, dat je werkelijk van alle twintig op de hoogte bent. Boekenwurmen maken die vergissing doorlopend. Ze kunnen je van alles vertellen over een bepaald soort kevertje, maar hebben dat kevertje zelf nog nooit gezien. Laatst praatte ik met iemand over uilen. Ik vertelde dat ik soms met mijn schoonvader meega op drijfjacht. Dan loop ik naast de boeren uit het geboortedorp van mijn vader - een mooi toeval - met een drijf stok in de hand door de bossen; zo wandel ik door het verleden van vader en grootvader. Soms gebeurt het dan dat er uit één boom een gigantisch grote groep ransuilen komt, een stuk of twintig, dertig. En dan blijkt dat het inderdaad waar is dat je uilen niet kunt horen vliegen. Het enige wat je hoort is het geluid van takken en naalden, of bladeren van de boom waar ze uitkwamen. Meer hoor je niet. In een ademloos moment sneeuwt zo'n hele boom uilen leeg. Kijk, en dat moment is natuurlijk veel belangrijker dan welk gedicht ook.

‘Ik was een ongelooflijke boekenwurm, en daar ben ik tegen gaan vechten’

De man aan wie ik dit vertelde kon daar absoluut niet bij. Voor hem was de taal de werkelijkheid, en hij geloofde eerst ook helemaal niet dat ik die uilen gezien had, want voor hem was de uil allang uitgestorven en bestond dat beest alleen nog in boeken. Dat is een gevaar dat in taalgebruik zit. Daar ben ik ook zelf doorheen gegaan; ik was een ongelooflijke boekenwurm, en daar ben ik tegen gaan vechten. Ik wilde het voor mezelf oplossen, de werkelijkheid voor ogen krijgen, en dat lijkt langzamerhand aardig te lukken.

Maar leg dat nu eens uit aan de hand van de tegenstelling tussen schilderkunst en poëzie die je in dat artikel noemde.

Een gedicht en een schilderij kunnen beide de uitdrukking zijn van een zelfde idee... Laten we dat schilderij van de Bosplaat op Terschelling dat daar hangt eens nemen. Dat schilderij van Michael Berkhemer is wat verf op een paneel, en stelt eigenlijk niets voor. Het is een impressie. Een vaste opmerking van mensen die nogal geworteld zijn in de werkelijkheid, is dan ook: ‘Waarom ligt er nou geen verroest colablikje in dat landschap, dan was er tenminste iets.’ Maar er is juist niets omdat de schilder geen enkel verhaal wilde vertellen, hij wilde alleen maar dat beeld neerzetten.

Stel je nou eens voor dat ik zo iets als dat schilderij zou willen neerschrijven in een gedicht. Niet het schilderij zelf, maar datzelfde landschap. En dat ik dan even weinig zei, en net zo alleen maar die leegte die stilte suggereerde. In de eerste plaats denk ik dat dat niet kan, maar stel het kan wèl. Dan nog heb je het probleem dat je, als je naar dat gedicht kijkt, niet intuïtief zeggen kan: ‘Dat is een goed gedicht.’ Want je kunt niet intuïtief zeggen wat er staat. Terwijl het beeld van dat schilderij lijfelijker is. Het geschilderde beeld heeft geen omweg nodig, dat appelleert direct aan een van je zintuigen.

Wat is er nu aan de hand met het woord? Het woord kun je zien, je kunt het horen, maar daarna moet je het verwerken, dat moet een heel proces doormaken voor je er iets mee kunt doen. En dat wordt nog ingewikkelder in cultureel taalgebruik, in elke vorm van taalcultuur. Omdat je te maken hebt met een gigantische traditie. Dat is het probleem van iedereen die met taal bezig is.

Behalve waneer je zo dicht mogelijk bij het communicatieve taalgebruik blijft, zodat iedereen weet: nou ja, dat is het dus. Na eerste lezing zijn er geen vragen die blijven hangen, er is gewoon een verhaal verteld of wat dan ook. En dan nog moet je geen moeilijke beelden gebruiken. Dat is een probleem, dat maakt de communicatie goed lastig.

Wat ik in dat artikel doe, ik zet wat de dichter doet tegenover wat de filosoof doet: de dichter geeft het probleem, de filosoof geeft de oplossing. En daar blijf ik bij, dat is zo. Ze zijn met dezelfde dingen bezig. Met de waarheid. Want wat is waarheid? Waarheid is het volle leven.

En wat houdt dat volle leven voor jou in, binnen je werk?

Er is een aantal dingen dat aan mij niet voorbijgaat, en de sporen daarvan zijn vooral in mijn eerste bundel terug te vinden. Maar het beeld van de kapper en zijn spiegel, dat ook in mijn nieuwe gedichten terugkomt: ‘geen dieper eenzaamheid dan

tussen mens en spiegel', dat is veel essentiëler. Met jezelf alleen zijn en je kloten tellen, dàt is het. Leuk dat er hier allemaal mensen rondlopen, hoor, leuk dat we er met z'n allen een puinhoop van maken - zo gebeurt er tenminste nog wat - maar intussen moet je het wel alleen doen. Wat is de essentie van het leven als je over de koppen van anderen heenkijkt? Daar gaat het voor mij om. En om dat uit te drukken kun je een uil gebruiken, en je kunt de liefde gebruiken, nou ja... Je kunt eigenlijk alles gebruiken... drank, vooral ook drank. Want zonder dat zit je muurvast, is er geen uitweg voor al die emoties.

We moeten eerlijk bekennen dat we grote moeite hadden een aantal gedichten uit je eerste bundel te begrijpen.

Mijn poëzie is opener geworden. Dat komt, denk ik, omdat ik het procédé wat beter beheers. En ook omdat ik ouder ben, en wat meer te vertellen denk te hebben. Of misschien zelfs heb. In de tweede bundel staan verzen die iedereen kan lezen, de eerste viel eigenlijk wel onder de sector wartaal.

Maar aan de andere kant is het ontzettend jammer dat alle naïviteit die ik toen had verdwenen is. Ik weet nu precies wat ik doe. Dat maakt het resultaat krachtiger, maar het schrijven ervan een beetje minder leuk. Ik kom zelf steeds minder voor echte verrassingen te staan. In de tijd van die eerste bundel ging ik er gewoon voor zitten, en ik maakte weer wat. Het tempo is dan ook aanmerkelijk gedaald. Plus dat ik er nu inderdaad naar streef, en dat zie je in een cyclus als *Uilen*, het hele heelal in één uilebal te stoppen. En dat is persen, meneertje.

Neem nu het eerste gedicht uit de cyclus 'Frankendael'; vind je dat nog steeds een goed gedicht?

niet om de wrange ring van zuring aan de stam, al grijnst
verkoling in de groei van herfst, nog werp
ik luchtig mijn ogen, raap munt

tegen bederf misschien maar nu ook angst
voor het verlies verdween, schijnt geen gevaar
bezwering meer de balsem waard

teveel aan reiger rookt de schoorsteen door, wild vlees
paart in de pannen, buiten velt
het giftig sop van bereklauw de berm

Ik vind dit bepaald geen slecht gedicht, maar als ik het nu geschreven had, dan zou ik geprobeerd hebben de beelden ook zin te geven binnen het gedicht zelf. In die eerste bundel staan veel te veel beelden die voor een lezer niet dadelijk duidelijk zijn. 'teveel aan reiger rookt de schoorsteen door' etc. Dat zijn moeilijke beelden. Ik zelf kan die natuurlijk wel terugvoeren tot situaties: het binnenkomen bij de dominee op Frankendael, waar ik een kamer had, en inderdaad pannetjes soep ruiken, de sukadelapjes horen klaarkomen, met de billetjes tegen elkaar in de pan. En die reiger die steeds terugkeert... ik had daar een reiger met een gebroken ondersnavel die ik bijvoerde. Maar wie weet dat?

Maar dat probeerde je toch te ondervangen door achterin aantekeningen op te nemen? Dat was natuurlijk een dwaze zaak, die aantekeningen. Daar ben ik ook zwaar op aangevallen. Ik mag wel stellen dat ik nooit op de poëzie zelf ben aangevallen, maar altijd op die aantekeningen. Maar dan denk ik: die kan je er toch uitscheuren? Het is sowieso een heel makkelijk boekje. Als je het drie keer fluks openvouwt, flikkert àlles eruit.

Maar als ik het nu sporadisch nog eens weggeef aan iemand, dan verander ik er wel in. De titel 'no rumpelstiltskin came at night to help' streep ik door en ik zet er 'repelsteeltje' voor in de plaats. Meer niet, maar het hele gedicht is dan direct veel helderder. Hoewel het natuurlijk ook leuk is om iets op te schrijven wat moeizaam te begrijpen is. Dat is altijd nuttig. Dat houdt de lezer wakker.

Nu vind je dat poëzie zo duidelijk moet zijn dat het zonder aantekeningen kan?

Ik maak bezwaar tegen dat 'moet'. Want dat is natuurlijk niet zo. De poëzie van Pound is wel te lezen zonder aantekeningen, maar dan functioneert zij heel anders dan wanneer je die aantekeningen er wel bijneemt. Kijk, ik doe nu ook niet meer wat ik vroeger wel deed: ik kocht de verzamelde gedichten van Achterberg op vrijdagmiddag, en zondagavond deed ik het boek dicht, dan had ik ze allemaal gelezen. Nauwelijks gegeten, maar wel al die gedichten gelezen. Dat is niet meer mijn manier van poëzie-lezen op dit moment, maar...

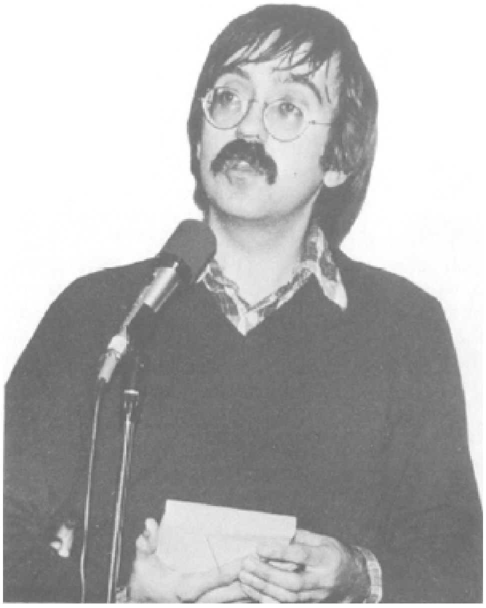
Maar we hadden het over beelden die voor een lezer moeilijk te vatten zijn. Die heb je afgezworen?

Wat ik tegenwoordig probeer - want ik houd wel van probleempjes - is om de cirkel van het gedicht zó rond te maken, dat de mensen echt de scherpe neus op de cirkelrand moeten zetten om er doorheen te komen. In de cyclus *Uilen* zitten nogal wat onduidelijke beelden die me kwalijk genomen zijn, vooral in het eerste gedicht daarvan:

> die spotte met de lessen van de oude rot
> ligt grauw gebald, ver van het leger: bont
> en kraakbeen in een urn van vraatlust
>
> vlucht, zei de grijze, als de lepelloper in
> het holst van schaduw, maar blijf kijken
> : mijd de schaduw van zijn vlucht
>
> de zucht van zijn vleugels is tussen
> de heuvels een echo van klauwen, op jacht
> zwijgt zijn sabel: blijf kijken.

'Lepelloper' bijvoorbeeld is een woord waar niemand raad mee weet, dat is dan ook een neologisme. Het enige overigens dat ik tot nu toe gebruikt heb. Maar kijk wat er gebeurt: 'vlucht, zei de grijze'; die grijze is een rat, een oude rat, 'de lessen van de oude rot'. En die les is: 'vlucht (...) als de lepelloper in / het holst van schaduw'. Je weet nu dus al twee dingen: het gaat over ratten èn het gaat over een beest dat blijkbaar nogal angstig is. Associatief zou je dan al op *angsthaas* kunnen komen, maar er is ook nog iets anders: de oren van de haas heten *lepels*, de poten van de haas heten *lopers*. En als je nu het beeld van de haas *halsoverkop* voor ogen haalt krijg je 'lepelloper'.

Zulke dingen moeten kunnen, dat vind ik nog steeds. Niet te veel, met mate. Een ingewikkelde associatie mag best. Bovendien krijgt het dankzij dat woord iets exotisch; er zit opeens een stukje rattentaal in. Want hier kom je weer op het probleem van het benoemen van de dingen. Noemt een rat een haas ook haas? Ik zeg dus: Nee, een rat noemt een haas waarschijnlijk 'lepelloper', die ziet fragmenten van die haas als woordbepalend. Hij spreekt ook niet over de snavel van de uil, maar hij zegt: 'op jacht / zwijgt zijn sabel'. En dat is veel lijfelijker. Zo ervaart een rat een uil: klauwen en dan een sabel.



Ame v.d. Berg/Foto: Margie Kuyper

Maar hier zijn die ingewikkelde beelden heel bewust aangebracht...

Ja, in die eerste bundel zit toch - heowel ik dat altijd een beetje ontkend heb - een hoop écriture automatique. Die methode heb ik altijd verwerpelijk gevonden, maar het zit er wel in. En de verzen die daar het minste last van hebben, die vind ik zelf altijd nog goed. Al zou ik ze nu veel gecomprimeerder geschreven hebben?

Als je directe communicatie wilt moet je zieleherder worden.'

Waarom?

Wat is poëzie nou anders dan comprimeren? Al was het alleen maar ruimtelijk. Want je zou over, ik noem maar wat, over die uilen ook een essay kunnen schrijven. Dat kun je doen, uitgaande van precies hetzelfde materiaal. In 'Heremijntijd' heeft Komrij dat proces aan de hand van proza laten zien: een lang verhaal via allerlei tussenstadia inkrimpen tot één zin. Dat laat zien dat je met een onderwerp alle kanten uitkunt. Zo comprimeer je ook in de poëzie; en als je directe communicatie wilt moet je zieleherder worden.

Je zegt net dat je over die uilen ook een essay kunt schrijven, dus de vorm wordt niet door de inhoud opgedrongen. Hoe gaat het dan? Wil je een gedicht maken en zoek je daar een onderwerp voor?

Nee, dat is zoeken. Zoeken doe ik niet. Ik ben gewoon erg geboeid door uilen, ik was er mee bezig, en toen kwam die poëzie. Ik las over ze, ik zag ze, ik ging bij ze op bezoek. Ik ging gewoon een uur voor de kooi in Artis naar ze zitten loeren.

En dat ik geboeid ben door ratten, dat is klaar als een klontje. Die ratten en die uilen, die hebben te maken met de kringloop van het sterven. Ik vind doodgaan eigenlijk het boeiendste wat er is in het leven. Het klinkt een beetje vreemd, maar ik

bedoel het niet morbide. Ik geloof alleen wel dat ik het meest interessante van dit leven vind dat het ook weer ophoudt.

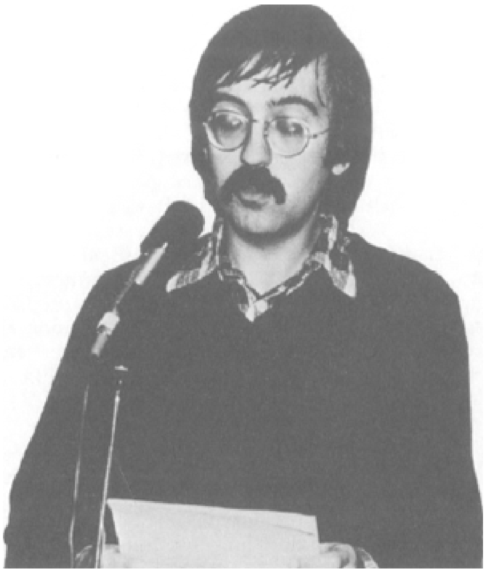
Zodra je over dat soort dingen gaat lezen wordt het werkelijk onderhoudend. Bekend is natuurlijk het verhaal dat iemand op zijn sterfbed ineens het grote godsbeeld krijgt, maar dat lijkt mij een bakerpraatje, of het overkomt alleen mensen die hun hele leven al in de piepzak zaten. Veel interessanter is bijvoorbeeld dat, als zo'n dappere ridder uit de Middeleeuwen een steek in z'n donder gekregen had en de dokters kwamen erbij en keken ernaar en zeiden: ‘Dat wordt niks meer’, dan werd zo'n ridder op z'n schild gelegd en naar de kapel gedragen. Daar kreeg hij dan een plaatsje en werd verzorgd door zwijgende monniken. Men kwam nog even afscheid nemen, en daarna was het grote sterven begonnen. Er zijn gevallen waarin dat anderhalf à twee jaar duurde. En er kwam niemand meer kijken, want er was al afscheid genomen. Hij lag dood te gaan, daar kwam men niet op terug.

Dat sterven als sociaal gebeuren, dat hebben we niet meer, en dat vind ik jammer. Het is bovendien zo'n gemiste kans, verdomme, ik bedoel: het is iets waarvan je weet dat het gebeurt. Misschien word ik er doodsbenauwd voor als het dichterbij komt, dat kan best, maar op het moment denk ik: niet doen alsof het niet bestaat, het niet uit de weg gaan, maar het gewoon meepikken als een stukje van het volle leven. Ik voel veel verwantschap met het werk van Koolhaas. Hij heeft in een van zijn dierenverhalen eens geschreven: ‘Groeien is leven voor wie niét ziet dat het dood is,’ en dat vind ik raak. Ik wou dat ik dat zelf gezegd had. Dit alles betekent natuurlijk niet dat ik de doos met pillen al om de hoek heb staan. Want dat bedoel ik nou net *niet*... Nee, ik laat het komen zoals het komt. En dan maar hopen dat het geen attaque in de kop is, of een hartaanval in de slaap. Want dan zou ik me echt genomen voelen.

Vanwaar de fascinatie voor de uilen en de ratten?

Het zijn niet alleen de uilen en de ratten, het zijn ook insekten, planten en zo veel anders. Die fascinatie zit in alles om me heen, en liever in dingen die er altijd al geweest zijn en die ik dan nog eens een keertje anders wil zeggen. Misschien is het wel het zoeken naar een stukje eeuwigheid hoor. Niet in religieuze zin, maar meer om dingen te vangen die blijvend zijn. En vragen te stellen die geen vragen lijken... waar

iedereen de schouders over ophaalt. Zo fascineert de techniek me ook. Ik ben altijd weer verbijsterd dat, als je 's ochtends in de auto stapt, het ding het gewoon doet, en dat hij het blíjft doen. Dat vind ik haast onbegrijpelijk. Het is blijkbaar materiaal dat zich niet verzet, dat zich in een vorm laat persen en zo blijft. Geen moleculen die buiten de pas lopen. En dat buiten de pas lopen, dàt fascineert me. Meer dan het gewoon functioneren.



Arie van den Berg/Foto: Margje Kuyper

Dat was voor Shakespeare een kleine handicap: dat hij zich niet kon afvragen waarom de auto het iedere ochtend doet. Maar wat maakt het uit? Van het loonzakje naar de giro, maar er blijft wel hetzelfde bedrag opkomen. Een nieuw model loonzakje, maar dezelfde inhoud.

Dood, ratten, techniek; er is geen mooiere synthese mogelijk dan je verzameling muizevallen. Hebben die met je poëzie te maken?

Ja. Maar meer nog met de emblematiek, met het beeldverhaal. Als je bij Cats een muizeval ziet met een muisje erin, dan wordt de volgende vergelijking getrokken: muisje probeert kaas te stelen, valletje dicht, muisje gepakt. Zo steelt de minnaar een kusje van zijn vriendinnetje, en kijk... zij heeft zijn hart gestolen. En we weten natuurlijk allemaal dat dat meer betekent dan het hart alleen.

Mijn verzameling muizevallen is dan ook een uiting van culturele interesse. Met name in dingen die in het normale patroon zitten, zonder dat iemand zich realiseert dat ze te maken hebben met die vallen en die beestjes. Zo is het nog steeds in de mode om te denken dat de meid op de keukenstoel staat omdat ze niet vertrouwt op de deugdelijkheid van haar broekje. Maar het is ook heel goed mogelijk dat ze op die stoel staat, zoals al duizenden jaren lang dames en heren op stoelen staan, omdat de muis een duivelsknecht is, een drager van onheil, een aankondiger van de dood.

Er zijn Romeinse veldheren geweest die 's nachts voor de slag met hun hele leger hun biezen pakten omdat ze een veldmuis in hun tent hadden gezien. Dan maar niet vechten, het is toch verloren soep morgen.

Dat zijn vormen van magie, die er zijdelings mee te maken hebben. Want normaal is niemand meer bang voor een muis, omdat de rat hem immers als knager verdrongen

heeft. Maar ik heb vroeger toen ik wisselde nog wel tanden onder het dressoir in de huiskamer gelegd, 's avonds, en dan zong ik:

> Muis, muis, hier heb je een tand,
> Geef me weer een nieuwe tand.

En inderdaad lag er de volgende ochtend een prachtige nieuwe koperen cent. Het is net als met Sinterklaas. Terwijl geen mens meer in die vent gelooft, zitten we met z'n allen een geweldige mythe in stand te houden. En dan zeggen ze dat het afgelopen is als je zeven bent... Nee, dan pas mag je meedoen aan het spel. En dat geldt ook voor muizevallen. En eigenlijk ook voor de dood.

Laten we het eens, als je daar geen bezwaar tegen hebt, hebben over je gedicht 'soldateske' uit 'De kapper spreekt tegen zijn spiegel'.

> marcheren: afstand, huis en naam negeren,
> van strozak naar maaiveld, terug in de schoot
> door het lood dat een ander volkslied fluit
>
> of toch de eigen melodie, maar met
> verkeerde woorden: dichters schrijven, een soldaat
> marcheert en schiet naar wat staat voorgeschreven
>
> : het hoofd van je buurman is het jouwe niet,
> wat telt is je ransel, shag en bonen, scherpe
> ogen en patronen - die volstaan
>
> maar soms is een dichter soldaat, draagt de loop
> van zijn pen ver voorbij het lood en
> wordt oorlog de oorlog verklaard

soldaten als dichters verversen het epos
met grootspraak, te veel epauletten: al grootser
dus wreder, want meer generaals en hun knechten

soldaten zijn knechten, dus knechten de burger
en nemen zijn bruid en vertrappen zijn tuin -
een dichter hoort spervuur en dagdroomt van spechten

Wat wil je weten? Hoe ik aan dit gedicht kwam? Dat is een heel raar verhaal. Ik was ziek, ik had 39 graden koorts, misschien wel 40, en toen had ik ineens de eerste drie regels, letterlijk zoals het er nu staat. Ja, en dan zit de stampij, de stampede in je kop, dus dan ga je vanzelf verder.

‘Daar heb je hem al weer: de dood.’

Ik denk dat het te maken heeft met het gedicht ‘Potsdam’ van Marsman, met het begin:

Schrijden
goed soldaat zijn
trommelvuursein inniger beminnen
dan de schaduw van de blondste vrouw

Dat is vroeger ooit eens op school behandeld en daardoor blijven hangen, denk ik. Het kwam er automatisch uit, die eerste strofe, en daar heb je hem al weer: de dood. Van strozak naar maaiveld, dat is hetzelfde als ‘terug naar de schoot’. Want het stro komt van het maaiveld. En maaiveld is natuurlijk ook: *tarataratarataradam*, terug in de schoot, het graf in. Door het lood dat een ander volkslied fluit

Schrok je ervan, toertje dat opeens had?

Nee, want dat gebeurt wel eens vaker. Maar wat moet ik er verder van vertellen? 't Is een soldatenliedje eigenlijk, het lijkt me allemaal vrij duidelijk. Als je het aanvangsbeeld hebt vallen je vanzelf andere beelden in. Die kap ik wat kaler als er stukken inzitten die ik niet gebruiken kan, en soms zijn ze dan bruikbaar. Anders moet je gewoon iets anders zoeken. En dat zoeken moet je zien als op een bepaalde manier met die dingen bezig zijn. Ik loop niet eeuwig te peinzen en te piekeren, het is deel van mezelf. En vandaar uit stuur je de dingen. Als de eerste strofe van dit gedicht eindigt met ‘het lood dat een ander volkslied fluit’ dan denk je: ja, wacht even, je hebt ook burgeroorlog. Daarom zeg je: ‘of toch de eigen melodie, maar met / verkeerde woorden’.

Waar dit gedicht natuurlijk ook over gaat is het verbijsterende dat mensen zich voor de een of andere rotoorlog naar het buitenland laten sturen, om een anonieme kogel in hun donder te krijgen, anoniem te sterven. Dat heb ik nooit gesnapt, dat is niet uit te leggen, daar kun je je alleen maar tegen verzetten. Want dood is leuk, maar om het op die waanzinnige manier te zoeken, dat is net zo iets als Russische roulette spelen. Dat is spelen met de dood, leuk hoor, maar er zijn wel aardigere manieren te bedenken.

Ik was als jongetje eens halverwege de glijbaan in een speeltuin vlak langs een spoorbaan, toen er iets verderop een auto onder de trein kwam. De enkele keren dat ik daarna nog in die speeltuin kwam wachtte ik altijd bovenop die glijbaan tot er een trein aankwam, in de hoop dat de zaak zich herhalen zou en ik het deze keer beter bekijken kon. Als de trein de kruising opkwam liet ik me glijden... misschien was ik wel van plan om de zaak, halverwege stop te zetten, Kijk, en dat vind ik een leukere manier van spelen met de dood.

Wat ik over dit gedicht nog wel zeggen kan is dat ‘met grootspraak, te veel epauletten: al grootser / dus wreder, want meer generaals en hun knechten’, dat dat een restbeeld was. Dat was oorspronkelijk bedoeld voor de eerste bundel, maar dat paste daar niet in. Dit is duidelijk iets wat Kouwenaar ooit ‘een geval voor de papiertjes’ heeft genoemd, de papiertjes waar hij zijn notities opschreef, die hij dan later in het vers schoof. Dat doe ik vrij weinig, maar hier is het dan toch gebeurd.

Maar die zinnen en ideeën heb je wel ergens genoteerd?

Heel soms. Eén beeld heb ik nog over, het bestaat uit twee regeltjes: ‘gaat een handkar met fruit nog’ op de eerste regel, en op de tweede: ‘op mankracht’. Niet veel bijzonders eigenlijk.

En die zal je ooit nog eens ergens invoegen? Nee hoor, alleen als het toevallig zo uitkomt. Dit is dan een bewust onderdeel van het arsenaal. Je loopt natuurlijk met van alles rond, en van 99% weet je niet eens dat het erin zit. Maar op een keer komt dat er toch uit. En daar bedoel ik niks *on*bewusts mee, maar dat wat in het *onder*bewuste ligt opgeslagen.

Als je een keer je buurvrouw hebt zien slaan, tja, daar kan je niets mee beginnen. Maar toen ik een keer om acht uur 's morgens in een doodstille straat mijn fietsband stond op te pompen, rende er een vrouw krijsend als een bezetene haar deur uit, en begon daar cirkels te lopen in die straat. Ze was wakker geworden en haar man lag dood naast haar. Dat zijn natuurlijk dingen waar je iets mee doet, dat zijn beelden die je zo uit je verleden kunt trekken. Die hoef je dan ook niet op te schrijven. Nu ik het vertel weet ik absoluut niet wat ik er ooit mee moet doen, maar het is zeer goed mogelijk dat het op een gegeven moment gebruikt wordt, dat wel. En er zijn natuurlijk meer van zulke gestolde beelden.

'Is er iets kwellender dan herinneringen?' schreef je ons in een brief...
Daar heb ik inderdaad ontzettend veel last van. Neem dat gedicht 'lijfelijk': 'meer dan / ooit gevangene van hoe het was // de geur van boenwas, krijt, van meisjeshaar'... ja, daar kom je nooit meer vanaf.

Je schrijft nu ook verhalen, wat bepaalt nu of je een herinnering in een verhaal of in een gedicht stopt?
Dat weet je nooit, als ik eenmaal intuïtief gekozen heb voor poëzie lijkt alles wat ik erin stop uitsluitend geschikt te zijn voor poëzie, voor de poëtische vorm. In verhalen wijk ik te pas en te onpas van de werkelijkheid af, dat kun je in poëzie niet doen. Of je zou het in een cyclus moeten doen. Ik denk dan ook dat mijn cyclus over de freule, *blijmoedig aan het graf te denken*, een roman is. In verzen. Een van de essenties in die cyclus is dat mijn poëzie zingt, en ik streef ook naar die melodie. Er zijn hele grote parallellen met 'Butterfly', en opera's worden nu eenmaal gezongen. Het is een feit dat ik nog nooit een gedicht heb weggegooid. Een verhaal wel, en ik ben ook wel eens heel ambitieus begonnen aan een roman. Maar daar ben ik mee gestopt omdat ik de toon niet vol kon houden. Bij poëzie ligt dat anders; ik schrijf van gedicht naar gedicht, en pas als het ene gedicht af is, kan ik aan het andere beginnen. In een cyclus kan ik er wel iets tussendoor doen, maar ook die wordt per gedicht geschreven.

En tijdens het schrijven van zo'n cyclus denk je ook nooit: dit beeld kan beter in gedichtdertien komen, in plaats van in gedicht zeven? Nee, dat gaat ook per gedicht. Uiteraard liggen er al beelden voor klaar, maar die zijn onrijp.

Heb je 'De kapper spreekt tegen zijn spiegel' als bundel geschreven, of als verzameling losse gedichten?
Nee, beslist niet als bundel, hoewel je natuurlijk wel kunt zeggen dat *De kapper* thematisch is in vergelijking met de eerste bundel; dat was een samengeraapt zootje. En tijdens het werken aan *De kapper* dacht ik op een gegeven moment wel: nu moet ik het zo en zo componeren, en heel misschien heeft er in mijn onderbewuste ook wel iets gespeeld van: dat en dat moet er bijvoorbeeld nog in.
Het laatste vers dat ik voor de bundel geschreven heb ik 'Drinklied', dat was vrij snel klaar, en de hele thematiek zit erin:

hoe kan wie zoals wij zijn klei
goed nat houdt prooi zijn van de wind?
hoe wie zo dronk en drinkt sleets stof
want knekels zijn, of as?
wie zich bedrinkt heeft slecht gedronken,
wie nooit iets dronk een dor bestaan -
de liefde dood? dan helpt jenever,
laat dus de dood zijn werk maar doen

drie meisjes gingen voor, drie volgden,
maar zij alleen bleef achter in elk glas;
geen spie meer in de beurs - gestolen drank
bleek even zoet, geduldig is de galg

De liefde en de dood. Het is een Villon-achtig lied, het spreekt vrij direct aan. Ik ben erg geïnteresseerd in de Middeleeuwen en in Renaissance-muziek, en het is een thema dat daarin sterk voorkomt. Ik was daar al doorheen gegaan, daarom ging het schrijven van dit lied me gemakkelijk af. Wat in 'Want liefde' wordt beschreven, de relatie die afloopt, dat is er hier even ingeramd. Het is gek om dat tegenover het sterven te zetten. Het was zelf ook een soort van afsterven. Probeer wat je voelt maar eens gewoon te vertellen, probeer het andere mensen maar eens duidelijk te maken.

'Je probeert een stukje waanzin duidelijk te maken.'

Je leeft met iets, en dat probeer je te verwoorden, daar probeer je een vorm aan te geven. Makkelijk is andere koek. Want je wilt het ook nog anders doen dan anderen, en je zit met iets dat na aan jezelf gebakken ligt. Je kunt beelden zoeken bij algemene zaken, daar over praten, en er zelfs nog poëzie over schrijven. Maar om een gevoel dat je echt in je donder hebt eruit te persen, in zo'n vorm... dat is nogal iets anders. Je probeert een stukje waanzin duidelijk te maken.

En daarom schrijf je...
Nee, ik schrijf omdat ik dat leuk vind om te doen. Dat is de enige reden. En soms denk ik: ik heb iets duidelijk gemaakt dat ik voor mezelf duidelijk wilde hebben. Maar ik ben ook maar een luie donder; als ik niet zo lui was schreef ik veel meer. En ik heb ook een gelukkige jeugd gehad, dus ik hoef niets van me af te schrijven. Eigenlijk leef ik nog in een gelukkige jeugd.

Je doet nu net of je uitsluitend voor de lol schrijft.
Nee, want ik ben ook serieus. Ik ben een lui, serieus mens.

Maar het gaat toch niet alleen maar om het proces van het máken, het wordt ook gelezen als het goed is. En dan moet de poëzie 'vermaken en ontroeren' schreef je eens.
Inderdaad, dat is het enige wat je ervan mag eisen. En als ze er nog wat van meepikken, dan is dat mooi meegenomen. Ja God, mijn poëzie is nu gedrukt, en voor sommige gedichten is dat

heel verdrietig, want het is bijna voor eeuwig als het gedrukt is. Maar papier vergaat gelukkig heel snel, en drukwerk ook. Leg zo'n vel papier maar eens in het zonlicht; dan staat er na verloop van tijd geen letter meer op.

Na wat je net allemaal zei verbaast ons de vrijblijvendheid die je nu als karakter van je werk geeft.

Het hoeft natuurlijk helemaal niet vrijblijvend te zijn, maar ik vind dat je het ook weer niet zo bijzonder moet maken. Het is een stukje van de homo ludens; en dat spelprincipe moeten we koesteren. Ik bedoel: er is toch niemand die mij kan verbieden dat ik hier op mijn kleine zolderkamertje spelletjes speel met taal? Want meer is het in principe niet. Je mag althans niet *eisen* dat het meer is.

Maar in de aanbiedingsfolder voor 'De kapper' laat je opnemen: 'Alles is verwerkt. Wat niét verteerde werd afgescheiden: oraal - want zo is de weg van de dichter.'

Dat is wat er inhoudelijk met mij aan de hand is, maar dat mag je niet als algemene eis stellen. Het is een mooie verkooptekst. Nu zitten we op het 'heilige moment' hè, nu wordt me gevraagd wat het allemaal precies is...

Kijk, en op zo'n moment ben ik daar liever niet te serieus over. Niet omdat ik dat niet wil, maar omdat ik dat tijdens het maken van de gedichten ook niet ben. Omdat ik hier soms gewoon ontzettend zit te giechelen. Als ik regels schrijf als:

> (onder de rokken van dat willig meisje school
> geen zoon, en kijk: ook gindse dame vrijt
> niet om het kind maar om het kunstje)

dan denk ik: tja, zo is het maar net. En dat is de grootste gein van poëzie schrijven: als er weer een af is. Als het weer gelukt is. En dan is er nog steeds de grote verwondering. Neem nu de laatste strofe van 'rust niet'... Als ik zo iets heb uitgetypt en ik lees het over, dan is dat een moment vol emoties. Het staat er dan toch weer. Ondanks mezelf. Dan breekt er iets door.

rust niet

in dromen heeft de liefde geen gezicht
of tweeërlei: oud zeer, jong ongemak bespringen
beurtelings het ledikant
(onder de rokken van dat willig meisje school
geen zoon, en kijk: ook gindse dame vrijt
niet om het kind maar om het kunstje)

dat het niet blijven kon, niets werd en toch
bleef schrijnen: zij en ik - die dacht dat liefde
rust was als een zachte dood

(een pauw zet grootse ogen op: niet om te zien
maar om gezien te worden, om ontzag want
niet de kuikens tellen maar het zaad)

door ondervinding wijzer, door mislukking
zie ik: rust niet, maar verbazing
om wat blijvend wil ontroeren

Was de beginregel van dit gedicht ook de eerste regel die je op papier kreeg?

Dat gaat lang niet altijd op, maar bij dit gedicht wel. In dit geval gaat die eerste regel uit van een heel banaal gegeven: wakker worden uit een droom, en het gezicht van de dame in kwestie niet meer voor de geest kunnen halen. Wat soms heel jammer is. Want zo naïef ben ik ook wel weer; als het in een droom gelukt is, waarom dan ook niet in werkelijkheid...

'of tweeërlei: oud zeer', verloren liefde waarvan je het gezicht maar al te goed kent; 'jong ongemak', het nog niet veroverde.

Iets over de vorm: moet die ook met de inhoud te maken hebben? Moet iedere strofe een afgerond geheel zijn?

In de praktijk zal dat in vele gevallen wel zo zijn, maar voor mezelf schrijf ik zo'n strofe zo lang als de adem strekt. En ik ben vaak geneigd om zo iets expres af te breken, af te wisselen ten bate van het ritme. Want dat ritme wordt vaak zo overheersend, en zo identiek - dat komt vooral voor in de betogende vorm - dat het uitsluitend de verveling opwekt.

En dan heb je ook nog de leestekens; dat hele scala aan leestekens waarover je in de poëzie beschikken kunt, dat is alleen maar attentievragend. Of het heeft een melodie-bepalend karakter. Er is in dit gedicht geen enkele reden om die twee strofen tussen haakjes te zetten. Je kunt die haakjes ook weglaten, maar goed, je hebt ze in de trucendoos en soms gebruik je ze. Bij voorkeur niet, maar hier zijn de teksten tussen haakjes uitstapjes, ze zijn veel vrijblijvender dan de rest van wat ik zeg. Ze hebben een duidelijk relativerende functie.

Bovendien hebben we het nog altijd over dromen, en in dromen mogen de beelden best door elkaar schuiven, en mogen de beelden elkaar best verdringen. Plus - en dat is de reden waarom ze er staan - dat ze opkwamen toen ik het

gedicht aan het schrijven was, en dat ze een duidelijke band hebben met het vers. Al zijn het dan ook excursies.

Kijk, de eerste drie regels heb je. Daar loop je mee rond, dus je weet waar je mee bezig bent. Dan duikt het tweede beeld op: ‘onder de rokken van dat willig meisje school / geen zoon’, en dan duurt het even, maar op een gegeven moment staat die hele tweede strofe toch op papier. En daar hoef je weinig aan te herschrijven, want dat zijn dingen die heel direct komen.

Waar je wel lang aan herschrijft, dat is zo'n derde strofe. Je praat over een oude verhouding, okay, dus je tikt terug naar een oud zeer. Je zegt dat het jammer is dat het niets werd, en dat het bleef schrijnen. Dat is hetzelfde als wat ik jullie schreef in mijn brief: ‘Alles komt weer, maar niets blijft.’ De bewustwording van dat thema heb ik aan deze bundel te danken.

> ... zij en ik - die dacht dat liefde
> rust was als een zachte dood

Inderdaad, ik was het type dat op z'n zestiende dacht: het liefste neem ik dit meisje nu meteen op de stang mee naar het stadhuis... sociale zekerheid in de zin van sociale geborgenheid... gezellig... 's avonds geen leeg bed meer... allemaal prachtig. Maar dat pakte even anders uit. Het was helemaal niet zo lollig; je maakt elkaar met kleine mokertjes het leven zuur.

Daarna krijg je de excursie naar de pauw: als er geen rust is krijg je dat puur lijfelijke, het pronkerige. De holle frasen. De pauw zet zijn ogen niet op om te zien, maar om gezien te worden. Om ontzag. Spuiten, dàt telt...

En dan kom je tot de conclusie dat je dat allemaal zo langzamerhand wel kent: ‘door ondervinding wijzer’. Want je noemt het ondervinding, maar je bedoelt mislukking. Dat is altijd zo; je wordt niet wijzer door ondervinding, nee, je wordt wijzer door elke nieuwe mislukking. Van de dingen die slagen leer je nooit; dat kon je blijkbaar al. Het is een filosofie van de markt hoor, maar hij klopt.

‘Mijn dromen zijn dikwijls zweefmolens vol juffrouwen, die almaar in de rondte gaan.’

En daar kom je dan achter als je naar aanleiding van denken over een droom een gedicht schrijft; als je je realiseert: ik heb weer eens een fijne droom gehad, maar hoe zag die meid eruit??? Mijn dromen zijn dikwijls zweefmolens vol juffrouwen die almaar in de rondte gaan, dat geef ik toe. En als dat moreel verwerpelijk is, dan verandert er nog niks.

En die dromen hebben een duidelijke invloed op je poëzie.

Natuurlijk. Het zijn vaak stemmingen, flarden, maar ook de componenten van een droom worden uit verschillende hoeken getrokken. Dat is een algemeen gegeven. Er is niemand die een kaarsrechte droom heeft, een droom langs één lijn. Of je moet van het monument op de Dam dromen. Maar de meeste beelden die ik gebruik zijn toch ontleend aan de werkelijkheid.

In Maatstaf schreef je: 'De vorm legt beperkingen op aan het woordgebruik, en ook daardoor blijft de kontekst summier, dus moeilijk toegankelijk of irrelevant: de werkelijkheid waarnaar verwezen wordt gaat schuil achter de in zichzelf gesloten eenheid van het vers'.

De vorm is een keuze, een keuze is een isolatie, een keuze sluit andere dingen uit, en daarmee beperk je de mogelijkheden. Als ik hier steeds met strofen van drie regels werk en er valt me een strofe van twee regels te binnen, dan is het eerste wat ik zal doen: proberen om er ook drie van te maken. Vaak lukt dat niet. Dan moet ik het op een andere manier zeggen, en daarmee gaat er helaas iets verloren. Maar meestal komt er iets anders bij, en dat maakt het verlies dan weer goed.

De vorm legt beperkingen op aan het woordgebruik...

Precies. Je weet voortdurend dat je met dat probleem geconfronteerd kunt worden. Maar waarom ik zo vaak drie regels hanteer? Er zijn maar weinig dichters in Nederland die zo consequent op die manier werken. Het heeft kennelijk te maken met mijn stemgeluid; mijn innerlijk; mijn taalgebruik vraagt blijkbaar om met drie regels op de proppen te komen.

Ik heb me nu voorgenomen om in *blijmoedig aan het graf te denken* in drie keer vier regels een langer gebeuren in verzen te zetten. Ik heb er nu acht van af, en dat is meer dan ik ooit in een cyclus heb weten te stoppen. Mijn record was zes, in 'Uilen'. Het is een uitdaging; je zoekt iets nieuws en denkt: dat ga ik nu eens heel anders doen. En dat is vaak de aanzet. Jammer dat de lezer alleen maar te zien krijgt wat ervan gelukt is.

Die drie regels, die beheers ik nu. Als ik een paar regels op papier heb, en ik probeer die in een poëtische vorm te gieten, dan moet ik er zelfs voor zorgen dat het *niet* drie regels worden. Het is een automatisme, ik ben eraan gewend.

Er is een zekere heer Smit die in allebei je bundels voorkomt. En die volgens ons altijd voor zal blijven komen.

Hij is mijn alter ego. En het kan best zijn dat hij weer komt. Wat hij alleen al in mijn eerste bundel doet is prachtig:

rondo
Smit heeft de tijd: hij reist door maar is steeds
voor de avond terug want vakantie
moet stipt zijn, zegt Smit, als het werk van een dag
tussen cijfers met pauze voor brood en wat koffie

en hij knikt, houdt de boeken goed bij, in de trein
ook: na iedere bladzijde vraagt hij zijn buurvrouw
bezwaren, ze heeft ze maar hij opent het
raam: stuurt gedichten
terug in het landschap waaruit ze soms kwamen

vakantie voor Smit is een bundel per dag: het wordt avond
dus scheurt hij zijn laatste blad verzen, dan zet hij
de stoelen weer rond in de tuin, uit de rij
tot de volgende morgen: een andere trein dan

Hij zit in een trein, denk je. Maar die trein blijkt dan helemaal geen trein te zijn, maar een rijtje tuinstoelen. Wat mij bezig houdt is wat mensen doen in een situatie die ze eigenlijk niet willen. In het geval van Smit is het de eenzaamheid: hij kan niet op vakantie, dus dan maar zo.

Hoe dient Smit zich aan? Wanneer treedt hij op?

Dat ligt eraan, waar ben je mee bezig? Als ik iets heel onwaarschijnlijks wil vertellen, ligt het voor de hand om Smit weer van stal te halen. Want die is toch gek. Die doet het wel even. Je zit een eigen wereld te bouwen, en daarin ben je god. In die gedichten doet iedereen wat jíj maar wilt. Hoeveel moeite het je ook kost, het gebeurt. En dat betekent dat je nooit meer ergens baas hoeft te worden. Want dat ben je al.

Eigenlijk ben ik ontzettend bang voor die wereld daarbuiten, en dat zeg ik nu wel heel luchtigjes, maar zodra ik het huis uitstap... nou, een eng soepje hoor. Wat dat betreft ben ik ontzettend blij met dat giraal verkeer. Je hoeft de mensen nu tenminste niet meer te zien. Zo is die verzameling muizevallen ook van de grond gekomen: iets anders willen dan de andere mensen doen. Ik zag een muizeval die ik nog niet had. En ik had er al één. Dus toen had ik er twee. En voor je het weet heb je een verzameling.

Van het een kwam het ander. Zelfs poëzie.

Je zwenkt vrij moeiteloos van ernst naar spielerei.

Natuurlijk, maar kijk nu eens naar al die jongens die zich met een loden ernst laten voorstaan op idealen, en die er een ontzettend droeve business van maken... Die hebben toch per definitie ongelijk?

Er zijn voor mij een paar heel duidelijke maatstaven om te leven: doe niet iets waar je een ander mee voor de voeten loopt; meestal kun je iets anders doen. Kies dan maar dat andere. Ik zal dus nooit rijk worden.

Een ander is: haal nooit droevenis uit zaken die ook leuk kunnen zijn. Uit alle last is munt te slaan, en echt, hoe beroerd het ook is, er is altijd wel een vrolijke kant. Ik weet niet of je dat nu 'spielerei' moet noemen; het is toch niet onecht. Ik blijf erbij: als je iets doet waar je geen lol in hebt, stop er dan mee!

Dat zijn levenswijsheden van iemand die er een sombere wereldbeschouwing op nahoudt.

Ja, maar tegelijkertijd kan ik me ook echt vrolijk maken om de kolerezooi die het hier is. Misschien is het een kwaal van me dat ik tijdens het schrijven de grappen voor mezelf houd.

Laat ons tot slot het motto van 'De kapper spreekt tegen zijn spiegel' citeren:

> Though I am young and cannot tell,
> either what love or death is well,
> and then again I have been told,
> love wounds with heat and death with cold,
>
> Yet I have heard they both beare darts,
> and both doe aime at humane hearts,
> so that I feare they doe but bring
> extreems to touch, and meane one thing.

Ik heb daar de naam van Nicholas Laniere ondergezet, omdat ik het heb overgenomen van een grammofoonplaat van Laniere. Maar het blijkt een tekst te zijn van Ben Jonson. Ik vind het heel treffend: waar ging mijn gedichtenbundel over? Over dood en liefde... En wat zegt deze sloeber? Dat dood en liefde hetzelfde is... Dat is toch prachtig! Niet alleen 28 versjes met een band eromheen, nee, voorin ook nog eens een gedicht dat het dunnetjes, maar eigenlijk beter overdoet; bijna vierhonderd jaar geleden was er iemand die hetzelfde dacht. We hebben beiden gezocht naar dingen die er al waren en er altijd zullen zijn.

De raadsels?

Niet alleen de raadsels. Gras is geen werkelijk raadsel, maar het is er allang. Je blijft natuurlijk altijd zoeken naar thema's die door de tijd heengaan. Huygens... dat is bijvoorbeeld een dichter waar ik me erg mee verwant voel. Maar waar dat nu in zit? Ik ben geen secretaris van het Oranjehuis, ik schrijf geen Franse brieven aan mijn ouders... ik ben niet het type van de diplomaat.

Wat me in Huygens aantrekt is dat hij de poëzie als spel beschouwde. Daar houd ik van. Kijk maar: het probleem van onze spoorwegovergang is opgelost. Het sigaartje is opgerookt.

Op zoek naar een identiteit
Daan Cartens

Patrizia Caraponi/ Foto Gerard Perhuis

De meeste thema's die in de literatuur aan bod komen, liefde, schuld, streven naar macht, angst etc. liggen vast. Het zijn problemen van alle tijden waarin mensen verstrikt raken en waar soms op een creatieve manier een uitweg voor kan worden gevonden. Het is ook onjuist dat de thematiek aan geen enkele verandering onderhevig is. Plaatselijke omstandigheden en misschien nog wel meer tijdsverschillen zijn meestal duidelijk signaleerbaar. De liefde van Anna Karenina voor Graaf Vronskij in de roman *Anna Karenina* van Ljev Tolstoj is totaal verschillend van die van Maarten voor Martha in *Een vlucht regenwulpen* van Maarten 't Hart om een recent voorbeeld te noemen. De sociale verhoudingen zijn veranderd, maar ook de literaire conventies. Een roman die in 1979 wordt geschreven mag eigenlijk geen paginalange beschrijvingen van feesten, wandelingen, verhoudingen meer bevatten, omdat enorm omvangrijke werken niet uitgeefbaar en verkoopbaar zijn en omdat er nu andere vormen zijn die veel meer in het tijdskader passen, zoals de korte verhalen.

Zo is het eveneens een literaire conventie geworden hoe in ons land een roman of een verhalenbundel te schrijven. Een zo spaarzaam mogelijk gebruik van woorden, een flinke dosis ironie en het hangt dan alleen nog van de auteur af of hij zich verschuilt in anekdotes (Biesheuvel bv.), of zijn toevlucht zoekt in een opmerkelijke vormgeving. De tot de laatste categorie behorende schrijvers zijn sinds een aantal geruchtmakende artikelen in de *Haagse*

Post in 1977 bekend als de *Academisten*. Natuurlijk is dit een sterk gesimplificeerde voorstelling van de literaire zaken, maar bruikbaar om aan te geven hoezeer onze normen vastliggen. Er wordt de jonge schrijversgeneratie die er op dit moment in Nederland bestaat (Kellendonk, Kooiman, De Jong,'t Hart, Brand, Meijsing en nog enkele belangrijke anderen) wel verweten, dat ze bij gebrek aan werkelijke onderwerpen, zich verstouten stijloefeningen te schrijven, zonder met iets ‘nieuws’ te komen. Ik denk dat het geconditioneerd zijn door het thematische bereik daar de oorzaak van is. Maar schrijvers die werkelijk een poging wagen om door aanpak en uitdrukkingsmethoden tot vernieuwing te komen, verdienen onze speciale aandacht. Patrizio Canaponi is er één van. Een on-Hollandse naam die al snel aan een pseudoniem doet denken (maar het niet écht is, want het is de naam van zijn moeder), een extra aanbeveling in het tijdschrift van de eerste publicatie, - *De Revisor* -, als ‘een prozadebuut van formaat’, een barokke schrijftrant die volledig breekt met het zo vertrouwde ironisch realisme en een verhalenbundel die volgens sommige persberichten dat predikaat heeft meegekregen, omdat de auteur er niet in was geslaagd de brokstukken tot een roman te componeren.

Direct het eerste verhaal uit zijn debuutbundel *Een gondel in de Herengracht en andere verhalen*, getiteld *Bruno Tirlantino of De bruiloft van Prinses Ann* biedt een staalkaart van Canaponi's kunnen. Hoofdfiguur is een excentrieke docent aan de Universiteit van Oxford, ook dichter, Tirlantino. Over zijn handelswijzen komen we iets te weten via de ik-figuur van het verhaal die bevriend is met Emily. Zij is het die een nauw contact onderhoudt met Tirlantino. Tussen sluittekens blijkt voortdurend dat het verhaal van het diner in Oxford en de orgie daarna, achteraf wordt beschreven, omdat de ik-figuur zijn relatie met Emily inmiddels beeindigd heeft. De maaltijd is de chronologische lijn die door het verhaal loopt, maar voortdurend onderbroken door kleinere verhalen of gebeurtenissen, die altijd onverwacht beginnen, omdat Canaponi sterk associatief te werk gaat. Er komt een voorwerp voor en de eerste ontmoeting met Emily wordt beschreven. Zo gaat dat herhaalde malen. Het mooiste verhaal-ineen-verhaal vormt het slot. De dag na de maaltijd en het drinkgelag is Tirlantino getuige van de huwelijksplechtigheid van Prinses Ann. De gasten zien die gebeurtenis op de beeldbuis. Voor de gelegenheid heeft de dichter zijn haren geverfd en zich uitgedost met tal van buitenissige sieraden. 's Avonds ziet de ik-figuur in de badkamer Tirlantino die op de t.v. een samenvatting van de huwelijksvoltrekking ziet en dan duidelijk waarneembaar slachtoffer is geworden van de verdovende middelen die hij gebruikt. Pas na lezing van de hele bundel is vast te stellen dat de ik-figuur uit *Bruno Tirlantino* de voornaamste hoofdpersoon is van het boek en zich in het eerste verhaal alleen opstelt als toeschouwer bij een verder voor het verhaal gegeven marginale gebeurtenis. Toch zijn de omtrekken van waar het eigenlijk om gaat in Canaponi's debuut al constateerbaar: de taal, niet alleen als een lava van woorden, maar ook als levensvoorwaarde (van Emily wordt niet voor niets gezegd: ‘Wier wezen geheel uit taal bestaat’). De tijd, nooit aanwezig als het abstracte begrip, maar concreet gestalte krijgend in personen. Over Tirlantino die opeens grijs is geworden: ‘Je mag dan sinds je achttiende geen dag ouder geworden zijn... maar zal ik jou eens wat vertellen, mannetje: je ware leeftijd laat zich gewoon niet verloochenen. Die ware leeftijd van jou heeft zich vijftien jaar lang misschien heel diep in je schuilgehouden, maar breekt nu mooi in enkele vlagen naar buiten!’

Tirlantino, ‘tenger en weerloos als een knaap’, zit ingeklemd tussen de jeugd en de volwassenheid en met die leeftijden verbonden instelling en houding.

Het verhaal *‘Tsjaikovski stopt al zijn zwaarmoedigheid in de fagot of Een cactus op het graf van Chopin* is praktisch identiek aan het eerste: een stroom van gebeurtenissen, voorvallen door een nog vagere verhaaldraad verbonden, maar sterker een eenheid vormend door de herhaling van zinnen, zoals in de titel, of van motieven. Maar we zijn dan al vertrouwd met de hoofdfiguur: Attilio, die nadat hij op een uiterst bizarre manier verwekt is - daarover gaat ook het laatste verhaal - in Nederland opgroeit als een kind tussen veel Italiaanse vrouwen, de familie van zijn moeder. Zij is getrouwd met een fabrikant in huishoudelijke artikelen, Rossaerts, die tijdens de politionele acties in Indonesië als soldaat werkzaam is en menig militair staaltje meemaakt. Een duidelijke exponent van het type ruwe bolster en voor Attilio ‘een indringer’. Een verstoring ook van het opgroeien in een vrouwengezin: ‘Ach, hij had het zo goed gehad tussen al die vrouwen. Zijn moeder, overgrootmoeder, oudtantes, nichtje en tal van andere vrouwen hadden hem tot ziekmakens toe gestreeld en gekneed. Tussen sponzige, beenderloze lijven was hij tot weekheid gewalst’. Vier generaties symboliseren niet alleen het voortgaan van de tijd, of het pogen er greep op te krijgen zoals Attilio's grootmoeder die de wijzers van de klok verzet, maar geven ook de problematiek aan voor Attilio. Wie is hij, bij wie hoort hij, tot welke generatie behoort hij? Patrizio Canaponi schrijft niet de roman over Attilio Santini die in een groot gezin opgroeit, omdat deze jongen niet bestaat. De werkelijke Attilio is juist op zoek naar een identiteit in de baaierd van verwekkingsverhalen, oorlogsgebeurtenissen, omringende familieleden. Om dat zoeken te verbeelden heeft Canaponi geen duidelijke Attilio beschreven, maar één die nu eens hoofdpersoon in een verhaal is, dan weer toeschou-

wer, dan weer het onderwerp in het verhaal van een vriend. Misschien dat daardoor ook bij nauwkeurig nalezen blijkt dat het gegoochel met namen en leeftijden soms niet geheel sluitend is, maar pleegt Oma Santini ook geen ‘overspel met de tijd’? Bovendien behoeft niet al het vertelde letterlijk te worden genomen, want de auteur geeft op diverse plaatsen aan dat er ook zoiets bestaat als verbeelding en dat de tijd een ongewisse factor is (bv. voor het geheugen).

Canaponi's meesterlijke schrijfvermogen is misschien het beste zichtbaar in *De Gazellejongen, de trappiramide & de rattenkoning?*, waar overigens ook de identiteitsvraag weer wordt gesteld: ‘Ra, ra, wie ben ik?’ De ik is een twaalfjarige jongen die de kennis aan de praktijk toetst en zo op mathematische wijze de realiteit verlevendigt. Canaponi verbindt het abstracte plaatsbepalen met het emotionele ontdekken van de seksualiteit. Voor het masturberen, ‘het zondigen’ verdedigt Attilio zich op een poëtische manier voor de pastoor: ‘Aan die witgouden pilaar, waarin ik vrijde met de zon, zou ik mij duurzaam uithuwelijken, als u mij het woord toestaat’. Er geldt een directe parallel tussen het zich bevredigen, terwijl de ‘ik’ gevangen is in een baan zonlicht met de scene die het boek als titel meekreeg: een redelijk kort moment van overweldigende schoonheidservaring die alle andere gevoelens uitsluit, maar verbroken wordt en dan ook als een verbreking voor altijd geldt: Uit het raam kijkend ziet Attilio een gondel drijvend in de Herengracht met daarin drie jongens die ruzie krijgen, waarbij één van de peddels breekt: ‘Er was daar beneden iets geknakt, dat nooit meer helen zou’.

Dat iets belangrijks door de tijd ook kan worden vervormd blijkt wel uit het laatste verhaal *De gouden stad-maar onder een andere titel*. De druk van de omringende, Italiaans georiënteerde familie, heeft hierin plaatsgemaakt voor een denkbeeldig gesprek met de werkelijke vader van Attilio. Het is in dit verhaal dat het identiteitsprobleem op de meest dwingende wijze wordt geuit: ‘Aangezien de jongens van nu de vaders van dan zijn, zullen we hem een vader geven die zich interesseert voor de grote wereldoorlogen in het algemeen; en de gebruikte wapens in het bijzonder’. Ondanks de opvoeding door de vrouwen, de haast obsessionele waarneming van vrouwen waarover hij vertelt aan een vriend Quinten in *Tsjaikovski...* die juist door Attilio wordt gefascineerd, blijkt uit het laatste verhaal de verbondenheid met de vader. De vader geeft a.h.w. de kogel in zijn lichaam door aan zijn nakomeling tijdens de gemeenschap met een verpleegster, Ornella, Attilio's moeder. ‘Je zult ouder worden en er hinder van ondervinden. Je zult, op zijn minst, een dichter moeten worden om hem kwijt te raken’.

Het laatste woord van de verhalenbundel van Canaponi is ‘Uitgeraasd?’. Het is dit afstand nemende woord dat een einde maakt aan een in veel opzichten on-Nederlands rijk boek. Rijk aan woorden, beelden, associaties. Nieuw door verhalen die ook als zelfstandige eenheden goed functioneren, een zo complex thema als de persoonlijke identiteit in barokke taal helder uit te drukken. Het vereist greep van een auteur om in een debuut op zoveel verschillende niveaus geloofwaardig te breken met wat literair algemeen geaccepteerd is. Daarom is voor mij *Een gondel in de Herengracht*, niet alleen ‘een prozadebuut van formaat’, maar ook de meest belangrijke, want veelomvattende, prozabundel van het afgelopen jaar.

Patrizio Canaponi: Een gondel in de Herengracht en andere verhalen
Querido. 232 blz. f 22,50

Het zal je kind maar wezen
Margaretha Ferguson

Steeds vaker, en misschien is dat toch een uiting van een kampsyndroom waaraan ik meen niet te lijden, keren mijn overpeinzingen terug naar het werpen van de atoombommen op Hirosjima en Nagsaki in augustus 1945; bommen die aan honderdduizenden Japanners het leven kostten of leidden tot levenslange, afgrijselijke invaliditeit, en die meer dan honderdduizend Nederlanders in de Japanse kampen waarschijnlijk het leven redden, in ieder geval het mijne. De koude oorlog die inzette nog voor de warme (Tweede) wereldoorlog helemaal ten einde was, bracht al snel enige verwarring in ons zwart-wit-interneringskamp bewustzijn dat de strijdenden simpelweg onderscheidde in vriend en vijand. Voormalige vijanden veranderden nu in tijdelijke beschermers, nieuwe vijanden doemden op aan de horizon. Maar tamelijk lang bleven ‘de Amerikanen’ de redders, de bevrijders, zo niet de helden dan toch de vrienden.

Niets is stompzinniger dan geloof hechten aan ethische waarden in nationalistische politiek. Een heel scala aan niet op de volle waarheid berustende gemeenplaatsen gaat hiermee gepaard. Wreedheden worden altijd bedreven door de vijand, en wie de eenvoudige waarheidsdrang voelt ook eens de ‘eigen’ daden te belichten ontketent zijns ondanks een nationale rel, getuige de opschudding die enkele jaren geleden ontstond toen Hueting het een en ander naar buiten bracht over de oorlogsmisdaden die ‘onze jongens’ tijdens de politionele acties hebben bedreven, een mini-mini-vormpje van de opschudding die nu in Westduitsland is ontstaan door de televisievertoningen van Holocaust. De verdringingsmechanismen in ons politieke bewustzijn werken echter op volle toeren, zodat de zalvende gemeenplaatsen over verdediging van onze vrijheid etc., toch altijd weer makkelijk een voedingsbodem vinden. Zou een boek als van Michael Herr: *Verslagen uit Vietnam* in deze wereldwijde bewustzijnsvernauwing enige verruiming kunnen brengen? Het boek is in 1977 verschenen onder de titel *Dispatches*, en sindsdien is de internationale bewapening alleen maar toegenomen.

Maar de grote kracht van *Verslagen uit Vietnam* ligt juist daarin dat de schrijver zich niet afgeeft met gemeenplaatsen, maar met de werkelijkheid die alle gemeenplaatsen wegvaagt. Ook moraliseert hij niet, hij kiest geen partij, hij klaagt niet aan. Hij deelt alleen maar mee wat hij heeft gezien en gehoord, en gevoeld en gedacht en ondergaan. Als correspondent is hij naar Vietnam getrokken, en hij blijft daar bijna een jaar.

Een kolossale schildering van de door zijn landgenoten begane ongelooflijkste wreedheden, maar ook van de omgang met elkaar, een schildering van niet zachtzinnige en vaak humoristische conversatie, van uiteenlopende personages. Mensen die zich helemaal hebben vereenzelvigd met hun gewelddaden, anderen die krankzinnig worden om wat ze hebben gezien, en velen een groot deel van de tijd onder de verdovende middelen.

Net zoals Guernica van Picasso een mooi schilderij is, net zoals de oorlogstaferelen van Goya ‘mooi’ kunnen worden genoemd, is *Verslagen uit Vietnam* bepaald een *mooi* boek. Dat komt door de kracht van de stijl, de scherpte van de beelden, de integriteit van de diep-doordringende observatie. Bovendien is het een boek dat de

lezer heel wat wijzer zou moeten maken omtrent de zichzelf bijna vernietigende wereld waarin hij (nog) leeft. Angstaanjagend is dat je door *Verslagen uit Vietnam* met de neus wordt gedrukt op het feit dat oorlogvoeren, met alles wat daaraan vastzit, misschien iets volkomen menselijks, iets gewoons, en daardoor onontkoombaars is. Er komen in dit boek een heleboel mensen voor, sommigen wel, anderen niet bij name genoemd. Maar je ziet ze voor je, als personages, als marionetten soms die niet loskunnen van hun touwen en van de hand die ze bestiert. Die personages zijn zo griezelig *herkenbaar*, en hun reacties, dat zijn niet reacties van een duister soort vechtjassen van altijd een *andere* landsaard, nee, het zijn reacties die op de duur geen verwondering meer wekken. Dankzij de meesterlijke pen van Michael Herr die de oorlogvoerende èn zijn slachtoffer (verdeeld over beide partijen) allereerst laat zien als een mens zoals u en ik.

En wie behoefte heeft ‘het kwade’ te blijven projecteren buiten de eigen grenzen, kan naar eer en geweten nu niet na zich eerst te hebben laten opjutten tegen de Duitsers en daarna tegen de Russen, blijven stilstaan bij ‘de Amerikanen’ sinds de recente berichten over de oorlogsdaden van Vietnam in Cambodja.

Een afzonderlijk compliment mag wel uitgaan naar vertaler Guido Golüke die *Verslagen uit Vietnam* heeft overgebracht in een kernachtig Nederlands dat in dit boek volkomen op zijn plaats is.

Michael Herr: Verslagen uit Vietnam
Vertaling: Guido Golüke
Van Gennep. 230 blz. f 19,50

Engelse kroniek
James Brockway

Deze keer een *echte* Kroniek.

Kort nadat ik begonnen was, met Kronieken over de jongste Engelse boeken voor dit blad te schrijven, heb ik enkele regels van die heerlijk satirische Engelse dichter, wijlen A.S.J. Tessimond, geciteerd. In deze regels tekende Tessimond een portret van de kleine man die ‘in kuituur deed’, en die er altijd op uit was, om aan zijn lezers te laten zien, hoeveel auteurs hij gelezen had, hoeveel hij wist. Maar zijn kennis was maar schijn, want:

> Established in his eminence of taste, / This little man has little time to waste: / And so the only books at which he looks / Are books on books, or books on books on books.

Dit schreef ik, als ik me goed herinner, na zelf over een paar ‘boeken over boeken’ of ‘boeken over schrijvers’ te hebben uitgeweid. In die dagen (dec. 1976) heerste de Virginia Woolf-rage (uitgave van biografieën, dagboeken, brieven). Juist omdat er zoveel plaats en aandacht door de Britse uitgevers en recensenten aan biografieën enz. werd besteed, en té weinig tijd, geld en aandacht aan oorspronkelijke werk, bijvoorbeeld, aan de hedendaagse roman, noemde ik alleen romans *echte* boeken. Overdrijven is soms een goed middel om te penetreren.

Maar nu ben ik weer een paar ‘boeken over boeken’ gaan lezen, en dit kwam doordat ik nogal teleurgesteld was door een paar van de recente romans die ik gelezen had, en ook doordat ik in september van verleden jaar, op een verscholen plekje langs de oevers van de Bodensee gezeten, met alleen maar één zwaan als gezelschap (welke vogel onder de indruk verkeerde, dat ik daar was komen zitten, speciaal om hem te voeren) zelfs een ‘boek over boeken over boeken’ heb gelezen. Althans een artikel, een bespreking van twee boeken over twee bekende schrijfsters, waarvan de ene nu bijna vergeten is en de andere, na in januari 1923 te zijn gestorven, nu weer ‘in aantocht’ is. De recensent was James Stern, die jarenlang in Amerika heeft gewerkt. Het tijdschrift was *London Magazine*. De auteurs van de besproken boeken waren beiden Amerikanen: Gloria G. Fromm, van de Universiteit van Illinois, die over de romanschrijfster Dorothy Richardson (1873-1957) schreef; en Jeffry Meyers, van de Universiteit van Colorado, die over Katherine Mansfield (1888-1923) in *Katherine Mansfield: A Biography* schreef.

James Stern is in hetzelfde jaar als Christopher Isherwood (1904) geboren en het feit, dat hij zelf schrijver is - hij is vooral om zijn korte verhalen bekend - en tevens de vertaler van o.a. Stefan Zweig, Kafka en Brecht betekent, dat hij zeer boeiend als recensent weet te schrijven. Vooral wat hij schreef over Katherine Mansfield leek me dermate goed (scheppend recensiewerk niet dry-as-dust analyse) dat ik Margaretha Ferguson, die toen aan het lezen van Meyers boek over Mansfield bezig was, zijn recensie liet lezen.

Hij schrijft over zijn eerste kennismaking met het werk van Katherine Mansfield kort na haar dood, in 1923, toen hij zelf nog maar 19 jaar oud was en zegt o.a.:

> ... my youthful eye saw the author as an intensely inquisitive, deeply suspicious, fastidious cat, her fur somewhat sheenless from poor health or lack of proper nourishment. She would be most likely to purr when alone, sitting at a window, or curled up in the sun, her brown eyes intent on every movement of the world going by.

Een andere recensent, Neville Braybrooke, schrijvend in de *Sunday Telegraph* over hetzelfde boek van Professor Meyers voorspelt, dat wij een 'major Katherine Mansfield revival' tegemoet kunnen zien. Dus, na Virginia, nu Katherine. (Virginia vond dat Katherine - letterlijk - stonk en registreerde deze mening ook, zwart op wit.)

De andere schrijfster, Dorothy Richardson, wordt, of is vroeger tenminste, gezien, als een van de uitvinders van de stream-of-consciousness-roman (à la James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf). Dat wil zeggen, in z'n Engelse vorm. Zij werd in de wereld van de literatuur (en tevens in de zwangerschap) geleid door een van de belangrijkste schrijvers van die dagen, namelijk H.G. Wells. Het kind werd doodgeboren, haar romans niet. Zij schreef een reeks van twaalf, die wij onder de naam *Pilgrimage* kennen.

Kort na mijn terugkomst uit Duitsland kwam er nog een literaire biografie aan. Een cadeau van romanschrijver Francis King: *E.M. Forster and His World*, welke biografie

door King zelf is geschreven en die in de uitmuntende geillustreerde reeks ‘Writers and their World’ door Thames & Hudson, specialisten in boeken over de kunst, is uitgegeven. Deze reeks heet eigenlijk niet ‘Writers and their World’. De reeks heeft blijkbaar géén titel, maar de naam van de auteur (òf kunstenaar - bijvoorbeeld: Beardsley, Constable; òf ingenieur - bijvoorbeeld: Brunei; òf componist - bijvoorbeeld: Wagner; òf koning - bijvoorbeeld: Louis XIV) wordt steeds door de woorden ‘and his/her world’ gevolgd.

Wat de puristen, die vinden dat wij, waar het schrijvers aangaat, met de neus op de tekst moeten blijven zitten, er ook van mogen denken, moet toch over de foto's van Forster, waarmee King zijn tekst heeft geillustreerd, worden gezegd, dat ze verbazend, nee, verbluffend veel over Forster te vertellen hebben; en zelfs over zijn werk.

De foto op het stofomslag is ronduit meesterlijk. Hier ziet men Forster alleen staan, geheel rechts, zijn rug tegen een grijze wand, terwijl het licht van rechts boven op zijn gezicht en borst valt. Alles is grijs. De wand is kaal. Zo ook de vloer. De laatste een beetje rommelig. Je zou bijna kunnen zeggen, dat de schrijver er uit ziet als een ambtenaar of een leraar. Zijn pak zit slecht. Hij draagt, zo te zien, een ziekenfondsbril. In zijn rechter hand houdt hij een gevouwen stuk papier. Zijn linker hand is in de zak van zijn jasje gestoken. Het is alsof hij ‘met de rug tegen de muur’ staat. Er is in zijn blik iets angstigs, maar tevens iets hautains.

Op de achterkant van het omslag staat een foto, waarin men Forster in een stoel op zijn kamer aan de Universiteit van Cambridge ziet zitten. In de kamer staan meubels, die hij van vrouwelijke familieleden heeft geërfd. (Forster was in zijn kinderjaren door vrouwen omringd.) De kamer is ook voor een deel een portret van de schrijver. Comfortabel, met een zeker gevoel voor stijl, maar rommelig. Niet zo rommelig echter, niet zo stijlloos, als bij Virginia Woolf thuis, waar men blijkbaar helemaal geen oog voor uiterlijke vorm en schoonheid had. Het is het interieur van de vrijdenkende Engelse intellektueel, anno 1920. Nog meer zegt het fotoportret van Forster op zijn slaapkamer, dat door de bekende fotograaf, Sir Cecil Beaton, is gemaakt, een foto die helemaal aan het eind van King's tekst, op blz. 117, te vinden is. Hierna, zoals in deze boeken gebruikelijk is, volgen een Chronologie, een Bibliografie en een Index.

In dit boek treft men een samenvloeiing van homoseksuelen van de hoogste kulturele orde: Forster, King, Beaton, J.R. Ackerley, Benjamin Britten, Cavafy, Lytton Strachey, Forrest Reid, William Plomer - ze zijn allemaal van wat men vroeger ‘de verkeerde kant’ noemde, maar ook allen in hoge mate begaafd. Het vreemde is echter (vreemd maar niet ongewoon), dat de heel schuchtere, uiterst verfijnde maar fysiek weinig aantrekkelijke Forster als zijn partner een eenvoudig volkstype koos - een politieman zelfs, en daarbij nog wel een getrouwde man. Deze was Bob Buckingham, en het was in de tuin van Buckingham en zijn vrouw May (die de vriendschap tussen haar man en Forster aanvaardde), dat de as van de bekende schrijver gestrooid werd, na zijn crematie in juni 1970.

Zoals uit de voorafgaande regels zeker duidelijk zal zijn geworden, is het doel van de boeken in deze reeks, een portret, een chronologische levensbeschrijving, en een beeld van de ‘wereld’, d.w.z. de vriendenkring, van de betrokken kunstenaar te bieden. Maar hoewel het hier van secundair belang is, kan het oeuvre natuurlijk niet buiten beschouwing blijven, en King, zelf een bekende en zeer geroutineerde

romancier en recensent schrijft ook gevoelig over de Forster romans en andere boeken van hem.

Men moet echter niet vergeten, dat Forster, die pas in 1970 is gestorven, geen roman heeft geschreven na zijn vijfde roman, *A Passage to India* van 1924 - zijn meesterwerk, trouwens. Om deze reden zijn er maar weinig boeken die besproken kunnen worden, als King de tweede helft van Forster's leven beschrijft. Tussen twee haakjes, is *A Passage to India* ('a classic on the strange and tragic fact of history and life called India', zei kriticus Lowes Dickinson van dit boek) Forster's zesde roman, als men de postuum verschenen roman *Maurice* (1971) er bij telt - een vroeg werk, op een homoseksueel thema gebouwd, dat de schuchtere Forster niet tijdens zijn leven wenste te publiceren.

Hoewel Forster beter met Leonard dan met Virginia Woolf kon opschieten, tekende Virginia een heel klein maar veelzeggend portret van hem, toen zij in haar dagboek noteerde: 'I always feel him shrinking sensitively from me, as a woman, a clever woman, an up-to-date woman'. Maar zoals Francis King ons ook mededeelt, had Forster een zekere aantrekkingskracht op haar. 'She compared him', schrijft King, 'to a blue butterfly - and she respected his judgements of her work...'.

Toen ik dit stuk begon te schrijven, was ik van plan over een heel ander 'boek over boeken' (of, meer exact gezegd: over schrijvers) te bespreken. Nl. THE REALISTS door de bekende romanschrijver, recensent en essayist (Lord) C.P. Snow. Deze uiterst boeiend geschreven bundel essays over acht grote schrijvers van de negentiende eeuw is in de herfst van verleden jaar verschenen. De betrokken auteurs zijn: Stendhal, Balzac, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Galdós, Henry James en Proust. (Het werk van de laatste drie behoort natuurlijk ook gedeeltelijk tot onze eigen eeuw.)

Het is Snow op een heel merkwaardige manier gelukt, essays over deze auteurs te schrijven, die de lezer even geboeid houden als de beste korte verhalen. Dit lukt hem in de eerste plaats doordat de figuren zelf zo interessant

zijn en meestal heel wonderbaarlijke levens hebben geleid; in de tweede plaats omdat hij ze allemaal als mensen, als *creatures of flesh and blood* (maar hij schrijft steeds ‘flesh and bone’!) aan de lezer voorstelt; in de derde plaats omdat hij weet het levensverhaal steeds in verband met de boeken (en anders om) te presenteren; en ook omdat hij, hoewel erudiet, een bijzonder gemakkelijke, bijna alledaagse stijl hanteert, waardoor zijn boek ‘unputdownable’ wordt.

Francis King

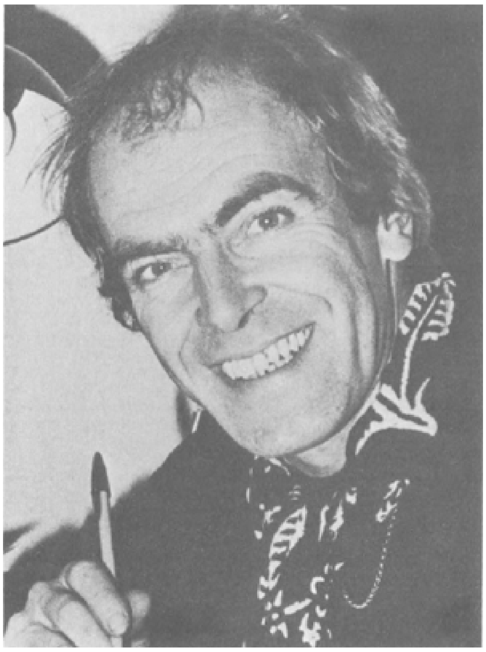
Dat Balzac steeds succes met vrouwen had, hoewel hij helemaal geen voortanden meer bezat, vind ik ook *literair* interessant. Dat Dostoievski, toen hij enorm bofte, door een meisje te vinden, dat zijn zaken eindelijk goed regelde, toch het geld, dat hij door haar doen te danken had, steeds weer aan de speeltafel vermorste, vind ik ook *literair* van belang.

Er is enorm veel in dit boek van C.P. Snow over het leven en de mentaliteit van schrijvende genieën te vinden, en veel vooral over hun eigenaardigheid, hun eigengereidheid, hun onverstandigheid en hun fundamentele ongelukkigheid. Gelukkige mensen schrijven niet.

Toen kwam het boek over de Sitwells aan: *Facades* door John Pearson. De Sitwells: verreweg de eigenaardigste literaire coterie, bestaande uit een zuster, Edith, en twee broers, Osbert en Sacheverell) die Engeland ooit gekend heeft. Maar daarover... sorry, geen tijd of plaats meer.

Jeffry Meyers: Katherine Mansfield: A Biography
(Hamish Hamilton). 6.95
Francis King: E.M. Forster and his World
(Thames & Hudson). 4.50
C.P. Snow: The Realists
(Macmillan). 6.95

Over Burny Bos
Dolf Verroen



Burny Bos is in zoverre een uitzonderlijke figuur in de jeugdliteratuur, dat hij via de radio in de boekenkast is terecht gekomen. Meestal gaat dat andersom. Als schrijver debuteerde hij voor zover ik weet in 1975 met *Het boek van Ko de Boswachter*, een verrukkelijk verhaal dat hij samen met G. Brands en Sjoerd Kuyper bij Querido (met prachtige illustraties van The Tjong King) uitgaf. Maar ook dit verhaal was gebaseerd op een radioprogramma, namelijk Ko de Boswachtershow. De AVRO zond het uit en het was in die tijd zeer populair, maar niet zo populair (geloof ik) als Radio Lawaaipapegaai, waaraan ook Wieteke van Dort meewerkte.

Uit deze programma's nu zijn de twee boeken ontstaan die in 1977, *Eén april kikker in je bil*, en in 1978, *Zand op je boterham*, bij Leopold zijn uitgekomen. Beide boeken zijn geillustreerd door Wieteke van Dort met zeer herkenbare, duidelijke plaatjes die op het eerste gezicht een beetje ouderwets aandoen. Zoals je bij het werk van The Tjong King, Jenny Dalenoord of Babs van Wely onmiddellijk het woord illustratie gebruikt, denk je bij het werk van Wieteke van Dort eerder aan het woord tekeningen. Ze zijn wat gestileerder, wat statischer ook, dan de meeste andere moderne illustraties, maar daardoor ook erg persoonlijk en onmiddellijk herkenbaar. Ze bereikt er trouwens effekten door, die jonge kinderen volgens mij erg fijn zullen vinden.

De strand-omslag van *Zand op je boterham* is een verrukkelijke wereld, die erg op je fantasie werkt en waarin je toch veilig kunt wonen.

Het kenmerk van deze boeken is trouwens veiligheid, ondanks het feit dat Burny Bos voor zijn jonge lezers best ‘gevaarlijke’ onderwerpen aansnijdt. Maar hij doet dat op uiterst natuurlijke manier, zonder de dwangmatigheid van de missionaris die overtuigen wil en zonder de agressie van de maatschappijkritische wereldverbeteraar. Want Burny Bos schrijft vanuit zichzelf en niet vanuit een theorie. Hij observeert en gaat er, terecht, van uit dat de dingen die hem bezighouden ook kinderen bezighouden. Hij maakt daardoor duidelijk dat we allemaal in dezelfde wereld leven en allemaal

de invloed van onze omgeving ondergaan. Dit is voor een schrijver de enige manier om jonge kinderen niet te onderschatten en er in het lezen, of luisteren, volwaardige partners van te maken. Ondanks het feit dat Burny Bos gewone, fijne verhaaltjes schrijft, geeft elk verhaaltje aanleiding tot een gesprek. En juist omdat hij de boel open houdt, geen pasklare oplossingen biedt, zijn deze verhalen opstapjes, aanzetten, die bij kinderen - en grote mensen! - uitstekend doorwerken. Een voorbeeld hiervan is het verhaaltje 'Huisman', waarin de vader, als zijn vrouw buiten de deur werkt, het huishoudelijk werk grotendeels de mist in laat gaan omdat hij er eigenlijk op neer kijkt. Hij doet het gewoon expres. Maar gelukkig wordt hem dat door moeder even duidelijk verteld, ziet hij het ook in en kan de boel weer veilig verder draaien. Eenzelfde situatie eigenlijk in 'Het laatste nieuws': een snauwerige buurman die op zijn schreden terugkeert en even komt vertellen dat hij het zo niet bedoeld heeft. Allerlei onderwerpen komen in deze boeken naar voren: geboorte, echtscheiding, kwaad zijn en niet weten waarom, angst, invaliditeit, ruzie die je met praten oplost. Enzovoort. Maar het zijn

allemaal gewone verhaaltjes. Ze zijn niet om het ongewone geschreven. Zelfs het verhaaltje over de vader- en moederlijke ruzie die tenslotte in bed wordt goed gemaakt, heeft door de oprechte manier van vertellen, iets heel gewoons en natuurlijks. De wijze waarop Burny Bos de (erotische) liefheid tussen ouders inbouwt, moet voor kinderen een weldadige doorwerking hebben.

Er zijn duizenden kinderboeken die niets met de werkelijkheid van doen hebben en pas de laatste jaren komen wij er toe om kinderen als volwaardige wezens te zien. Desondanks gaan er steeds meer stemmen op dat het nou maar eens afgelopen met de problemen moet zijn, dat er nu voldoende boeken over onvolledige gezinnen enzovoort zijn. Daarom is het zo goed dat iemand als Burny Bos die voor jonge kinderen schrijft, geen schijnwereld te zien geeft. Dat hij, zowel met zijn versjes als verhaaltjes, zijn lezers een ontspanning en veiligheid geeft waar ze niet doorheen zakken. De muziek bij de versjes is trouwens gemaakt door Joop Stokkerman en is achterin opgenomen. En wie niet genoeg aan deze boeken heeft; zowel van Ko de Boswachter als van Lawaaipapegaai is een (met een Edison bekroonde) grammofoonplaat verschenen. Goed zo.

Jan Blokkers Kalekoppenhuis
Dolf Verroen

Het Kalekoppenhuis van Jan Blokker is een van de aardigste kinderboeken die ik de laatste jaren heb gelezen. Het is, als ik me niet vergis, het tweede kinderboek van Jan Blokker, wiens eersteling *Op zoek naar een oom* destijds werd bekroond met de jeugdboekenprijs van de CPNB.

Het kalekoppenhuis is het lucifersgesticht van vroeger en je komt er in als je rijp bent voor een opvoedingsgesticht. Dat ben je als kind natuurlijk al gauw. Je hoeft niet veel moeite te doen om door je ouders als onaangepast beschouwd te worden. Het is al genoeg om, zoals Martijn uit het boek, niet onder maar naast de douche te gaan staan en (bijvoorbeeld) je scheiding de verkeerde kant te willen op kammen. De maat is echter goed vol als je in spiegelschrift pies kak poep op een bewasemde ruit schrijft. Dan word je weggebracht zoals Martijn, die wel een krengerige moeder heeft, maar ook het ‘voorrecht’ dat zij modern en alternatief is (zij rijdt in een met gele en blauwe bloemen beschilderde lelijke eend, de mooiste van de stad). Martijn hoeft dus ook niet naar het ouderwetse kalekoppenhuis (dat is net een gevangenis) maar naar het mooie, moderne ‘dat er prachtig bij lag. Het bevond zich in een park en was bijna geheel van glas’. Aan het hoofd van dit instituut staat een terapeutische meneer waar je Joop tegen moet zeggen en als hij je haar er af knipt ‘vuile rot Joop’. Om je woede te koelen. Als je het niet zegt wordt Joop bijzonder woedend en - om Joop even te citeren - ‘als je het later nog eens zegt, zwaait er wat’.

Gelukkig komt Martijn in de klas van het kalekoppenhuis naast Tanja te zitten. Ze sluiten vriendschap en proberen samen te ontsnappen. Maar dat blijkt een onmogelijkheid. Hoe ze ook vluchten, wat ze ook ondernemen, ze komen telkens weer terug bij het punt van uitgang: kallekoppenjoop.

Ik heb niet veel boeken gelezen waarin fantasie en werkelijkheid zo functioneel gehanteerd werden. Zeker is *Sjakie in de chocoladefabriek* van Roald Dahl er één van. De fantasie in deze boeken is geen verzinsel om origineel te zijn, geen vaardig bedachte nonsens, maar een element, een symbool van de werkelijkheid. Het park van het kalekoppenhuis waar ze niet uit kunnen komen omdat het als het ware met hun voetstappen meegroeit, is een trefzeker gekozen vorm van machteloosheid, je zit in de val en je kunt er nooit uit komen. Het is een fantasie - en geen bedenksel! - waardoor de werkelijkheid er een dimensie bij krijgt, een soort vertaling van de werkelijkheid.

Het kalekoppenhuis is gelukkig een volslagen negatief boek. Jan Blokker heeft niet de fout gemaakt om de waarheid op het laatst te verzachten en te vertekenen, zodat zijn lieve lezertjes met een gevoel van geruststelling het boek dichtslaan. Dat hij zijn jonge lezers niet idealiseert blijkt uit het feit dat hij ze op het eind van het boek wanneer ze, eenmaal uit het kalekoppenhuis en ‘vrije’ mensen geworden, dezelfde fout laat maken als de andere volwassenen: wanneer Tanja en Martijn met elkaar getrouwd zijn en zij, net als hun ouders, van de beste voornemens bezield zijn, brengen zij hun zoon Jeroen naar een inrichting (waarover Tanja in een damesblad heeft gelezen) zodat hij niet langer eenzaam zal zijn. En het boek eindigt met de aankomst daar, zodat de cyclus rond is:

‘Ik heet Joop,’ zei de man. ‘En je mag Joop tegen me zeggen, want we blijven bij de tijd’.

‘Ja meneer,’ zei Jeroen.

‘Ik zei Jòòp,’ zei de man streng. ‘En laat ik je niet meer meneer horen zeggen, anders worden we kwaaie vrienden.’

‘Kijk nou toch eens wat een aardige meneer,’ zei Tanja tegen Jeroen.

Maar Jeroen stond het huilen nader dan het lachen.

‘Nou mevrouw,’ zei die Joop tegen Tanja, ‘we zullen dit varkentje hier wel eens wassen.’ *Niets* had Tanja in de gaten.

Maar Jeroen vermoedde meteen dat hij nog niet jarig was.

En het duurde nog even voordat hij het zeker wist.

Want het leven, daar doe je niks aan.’

Het kalekoppenhuis is met bijzonder karakteristieke kleurenplaten door Wim Rottinghuis geillustreerd. Het is uitstekend uitgegeven door de Bezige Bij en is in eerste versie in de Volkskrant verschenen. Een initiatief waar kinderen heel wat meer aan hebben dan de kwijlerige stukjes over het jaar van het kind waarmee de dagbladen zich tevreden denken te kunnen stellen.

Het kalekoppenhuis is een boek van bijzonder niveau. Wanneer het in het buitenland was verschenen, zou het in Nederland zeker opgang maken. Het is bovendien een boek dat geschreven is in de taal die kinderen gebruiken, zonder dat deze geforceerd aandoet en zonder modewoorden. De karaktertekening is uitstekend en de kinderen zijn niet opgezadeld met de karakterclichees waardoor zij het stereotype jongensof meisjestype worden. Zij zijn inderdaad getekend zoals mensen zijn, met de eigen individuele lusten en lasten. Jan Blokker is een schrijver die zich een eigen visie heeft verworven, die werkt vanuit een eigen inhoud en een eigen, scherpzinnige observatie. Een boek dat minstens één gouden griffel waard is.

Jan Blokker: Het kalekoppenhuis
Illustraties: Wim Rottinghuis
De Bezige Bij. 83 blz. f 17,90

Over prentenboeken
Dolf Verroen

Van Max Velthuijs, die in 1977 voor zijn prentenboek *Het goedige monster en de rovers* het gouden penseel heeft gekregen, is bij de uitgeverij Junk *De arme houthakker en de duif* verschenen. Een nieuw prentenboek dat echter helemaal niet nieuw is, want in 1970 is het reeds bij de Zwitserse uitgeverij Nord-Süd verschenen. Het is opgedragen 'aan alle kinderen, die ook graag koning willen worden'. En dat is best een aardige (en ironische) opdracht, want de houthakker die in dit verhaal alles (van de duif) krijgt wat hij maar hebben wil, krijgt natuurlijk nooit genoeg en raakt alles weer kwijt als hij tenslotte koning over de hele wereld wil worden. Een oud en bekend motief dus: wie het onderste uit de kan wil hebben, krijgt de deksel op zijn neus.

Max Velthuijs heeft het motief echter op een eigen, echt oorspronkelijke en nieuwe manier verwerkt en het resultaat is een verrukkelijk boek met prachtige platen en een uitstekende, strakke tekst. Ik vind dit één van de mooiste boeken die Velthuijs gemaakt heeft en het is een laat, maar gelukkig initiatief om dit boek nu ook in Holland te laten verschijnen. Ook dit boek is weer voor oud en jong, maar door de eenvoudige tekst en de doorzichtigheid van het verhaal, is *De arme houthakker en de duif* zeker ook geschikt voor wat jongere kinderen. Een prachtig boek.

Een prentenboek om zeker ook enthousiast over te zijn is het door Co Loerakker getekende en vertelde en bij van Holkema en Warendorf uitgegeven boek *Van regen en zonneschijn*, dat op een zeer eigen manier alles over het weer vertelt. De plaatjes zijn mooi en vooral op het herkenbare gericht. De tekst is goed. Het aardige van het boek is vooral dat het niet achter elkaar behoeft te worden uitgelezen. Je kunt iedere weersgesteldheid er gemakkelijk in terugvinden (aan de hand van de plaatjes) en dat verhoogt de bruikbaarheid bijzonder. Ten slotte weet je alles van het weer af en dat is niet niks. Een leuk prentenboek met aardige slotregels: 'En hier houdt dit boek op. Maar het is niet het einde van dit boek. Kijk maar naar buiten. Daar gaat het weer maar door... voor altijd.'

Dat hopen we dan maar.

Bij Leopold verscheen *Berties Jammerfeest*, een klein prentenboek met bijzonder mooie zwart-wit illustraties van de beroemde Ernest H. Shepard. De tekst is van Kenneth Grahame die het eveneens bij Leopold verschenen verhaal *Er was eens een draak* heeft geschreven. Zoals gebruikelijk heeft Leopold weer kosten noch moeite gespaard om een goede vertaler te vinden (Dolf Verroen) maar de zeer Engelse tekst heeft toch wel wat van zijn zeer Engelse grapjes verloren. Overgebleven is een best aardig verhaal over een varken dat voor de dieren uit de buurt een (zeer menselijke) kerstmaaltijd bij elkaar jammert. Een aardig, enigszins uitzonderlijk boekje in onze prentenboekenwereld voor kinderen vanaf een jaar of zes (denk ik).

Hoe gevaarlijk boeken zijn, wat lezen voor vreselijke gevolgen kan hebben, vertelt de bekende Oostenrijkse schrijfster Christine Nöstlinger in *Het Tomani-boek*, een bij Lemniscaat uitgekomen prentenboek voor grotere kinderen. Het verhaal gaat over de familie Meier: een keurige vader en moeder en twee keurige kinderen, Coba en Cora. Ze doen alles goed wat andere kinderen fout doen, ze zijn de zonnetjes in huis, een voorbeeld voor het hele dorp, tot vader (die elke dag een cadeautje voor 'zijn

meisjes' meeneemt) op een keer het Tomani-boek meebrengt. Tomani-mensen zijn merkwaardige wezens, een beetje op dieren lijkend, ze hebben een staartje en lopen altijd in hun blote billen. Het duurt niet lang of de meisjes Meier poetsen geen schoenen meer, wassen geen kopjes meer, trekken geen onkruid meer uit en... zijn geen voorbeelden meer. Ze worden daarentegen de schrik (eerst) van hun ouders en (later) van het hele dorp. De meisjes Meier zijn anders en worden dus uitgekotst. De ouders worden er toe gedwongen om partij te kiezen en tenslotte... ja, zo is het inderdaad, zelf Tomani-wezens te worden. Vader is zo verstandig om de hele boel te verkopen en zich een boot aan te schaffen en als het goed is, varen ze daar nu nog mee over de zeeën en oceanen. Een prentenboek dat met echte Nöstlinger-humor en met grote scherpzinnigheid het anders-zijn en verstoten worden weergeeft. De prenten van Helme Heine zijn kostelijk. Een boek dat ieder kind zou moeten lezen en bekijken en waarbij je je de vraag zou kunnen stellen of het toevallig is dat Coba en Cora... Meier heten. Daarom een boek *ook*

voor volwassenen.

Vier prentenboeken ten slotte van Eugène Inonesco, die beroemd is geworden door veelal korte toneelstukken zoals *De kale zangeres, De Stoelen* en *De rinoceros*. Behalve toneelstukken heeft Ionesco ook een roman geschreven (*Le Solitaire*) en nu dus ook kinderverhalen, want de vier door Benjo Maso vertaalde prentenboeken die Eerste Verhaal, Tweede Verhaal, Derde Verhaal en Vierde Verhaal heten, zijn duidelijk op kinderen gericht. Het zijn, zoals we van Ionesco mogen verwachten, enigszins absurdistische verhalen, maar van een zo typisch-grote-mensen-absurdisme dat het kinderen tot vier jaar (zoals in het eerste en tweede verhaal wordt vermeld) volgens mij niet erg zal aanspreken en interesseren. Het tweede verhaal gaat over de betekenis van het woord en Ionesco probeert de willekeurigheid daarvan duidelijk te maken op de niet zeer oorspronkelijke wijze door de telefoon kaas te noemen en de kaas speeldoos, enzovoort. Als totaliteit nogal mager. Daarbij wordt enigszins wonderlijk en verwarrend omgesprongen met de verleden en tegenwoordige tijd, hetgeen natuurlijk aan de vertaling kan liggen. In alle verhalen loopt het grote-mensen- en kinderleven opzettelijk door elkaar, waarbij alle verhalen worden begonnen met het kind dat de slaapkamer van haar vader en moeder binnengaat, waarbij dan tevens vermeld wordt wat papa de avond tevoren heeft gedaan (bioscoop, restaurant, enz.) Het derde en vierde verhaal zijn het aardigst. In het derde verhaal vertelt vader een verhaal en dat is geschreven in een aardige dialoogvorm alsof het allemaal echt is gebeurd, maar toch wordt steeds weer duidelijk gemaakt dat het een vertelling is. Het vierde verhaal is een zoekverhaal - Josette die vader door het hele huis moet zoeken. Eenvoudig en wat minder pretentieus verteld, dichtbij werkelijkheid en fantasie.

Het eerste en tweede verhaal werd erg mooi geillustreerd door Etienne Delessert, het derde verhaal door Philippe Corentin - maar erg gewoon en banaal, vooral van visie - en het vierde verhaal door Nicole Claveloux. De omslag hiervan vind ik ronduit afschuwelijk en ook de binnenplaten zijn naar mijn smaak niet erg mooi, zeker niet van kleur. Het illustratieve deel ervan is nog het aardigst, zoals de vader op het potje bijvoorbeeld.

Het is zeker niet zo dat deze vier kinderboeken van Ionesco niet authentiek zouden zijn, je kunt zeker niet zeggen dat het goedkoop maakwerk is, ook al zijn de teksten niet overal even briljant en de ideeën niet altijd even bijzonder. Maar ze zijn mij wel te pretentieus geschreven, geillustreerd en uitgevoerd voor wat ze zijn en mijn vraag is wat denkt Bruna met deze vier schitterende uitgaven voor Nederlandse kinderen te kunnen doen?

Omgangspöezie in 10 lessen/7
Geo Staad

Sonnet komt van het Italiaanse *sonetto* (liedje) en heeft dus eigenlijk een *n* teveel.

Ieder kent het sonnet. Welnu, *het* sonnet bestaat niet. Er zijn in feite drie groepen (waarvan de derde niet au sérieux te nemen is), en hun gemeenschappelijk kenmerk is de *volta*, de inhoudelijke wending tussen het eerste en het tweede, d.i. laatste gedeelte.

De twee belangrijke groepen komen daarbij nog overeen in formaat (14 regels) en metrum (5-voetige jamben).

Groep I is de oudste en vertoont de tweedeling 8/6, vaak in deze vorm: 4+4 3+3. Het eerste deel (*octaaf*) beschrijft, het andere (*sestet*) concludeert, bepeinst, betoogt, ridiculiseert... kortom, benadert het onderwerp van een andere, doorgaans meer beschouwelijke kant.

In deze groep kennen we het Italiaanse sonnet (*abba abba cde cde*) en het Siciliaanse (*abab abab cdc dcd*), waar in onze tijd het Zwitserse sonnet bijkwam - Zwitserland zal hiervan opkijken - dat als volgt verloopt: *aaba bbab* (variant: *abaa bbab*) *cde edc.*

Milton gebruikte het Italiaanse schema, doch plaatste de volta niet tussen de regels 8 en 9: bij hem valt die van ergens in regel 8 tot achterin regel 9, al naar het uitkomt. Aanstellerij. Wordsworth paste voor het sestet diverse schema's toe, waarmee hij het wezen van de 8/6- vorm niet aantastte; integendeel, want een behoorlijke structuur kan eigen initiatief velen en vraagt er zelfs om. Een goedhartig applausje dus voor het sonetto rispetto (*abababcc* en Ital. of Sicil. sestet).[1.]

Varianten zien we ook in Groep II, die van de 12/2-sonnetten. Verreweg het bekendst is het Shakespearesonnet (niet naar de uitvinder genoemd) dat drie kwatrijnen (*abab cdcd efef*) en een distichon *gg* bevat.[2.]

De volta laat hier dus lang op zich wachten, en daardoor kan het laatste gedeelte extra kernachtig worden - een epigram, als het even wil.

Spenser hield de 12/2-indeling aan, maar deed het minder boers: *abab bcbc cdcd ee*, met schakelrijm dus. Helemaal mooi is het terza rima sonnet in zijn lichtvoetigheid - *aba bcb cdc ded ee.*

Groep III omvat het soort bedenksels dat zich met 10, 11, 18 of 20 regels (niet altijd 5-voetig) bij de sonnetten indeelt, maar waarvoor eigenlijk gecollecteerd moet worden. Sonnetten zonder rijm heb je ook nog. Ach ja.

Sonnetten. U vraagt zich af waar het voorbeeld blijft. Eerlijk gezegd denk ik niet dat ik de plaatsruimte kan en wil missen. Er zijn al te veel van die dingen in omloop, en u *moet* er al eens een zijn tegengekomen (o.a. een leerzaam model in O.K. / D.m.V.). Het is een alledaagse versvorm, vrijwel uit het hoofd te maken, en ziet er toch heel gewichtig uit.

Daardoor valt het nu al eeuwen lang in handen van allerlei lyrisch gebroed dat jammerklachten, liefdesgestamel, elementaire natuurkennis, zelfbedachte aphorismen en verbale snuisterijen aan de man wil brengen.

Bij het woord ‘sonnet’ doemt meteen de dweepzieke leraar Nederlands op, het precieuze bundeltje, het facie van Kloos, of Perk. Storend en foutief, want deze

versvorm is volstrekt niet afkerig van humor en gezond verstand. Omgangspoëzie is er goed aan besteed. Gelukkig zijn er tegenwoordig mensen die dat door hebben, die het sonnet niet hullen in wierook en kaarslicht, maar er nuchter, amicaal mee omgaan.

U heeft de keuze tussen 8/6 en 12/2. Wat wilt u - een puntige *summing up* of een echt slotbetoog? Het hangt natuurlijk zeer van de situatie af. Stel, u wenst geluk met een examenuitslag. Daarover hoeft u niet uit te weiden: de gelukkige weet zelf, welk vak het was en hoe moeilijk, en waar het gebeurde. Een distichon volstaat. U heeft dan 12 regels om de geadresseerde te bezingen, gevolgd door (bijvoorbeeld) *En waarom vindt nu dit gejubel plaats? / Wel, gister haalde hij zijn* (of *zij haar*) *candidaats*.

Geeft u echter een belangrijk boek cadeau, een commentaarvragende plaat, een zeldzaam voorwerp of zo, dan kunt u daar beter 6 regels voor reserveren; desnoods zelfs een octaaf, om dan na de volta persoonlijk te worden. U ziet maar. In elk geval is het raadzaam om het slot eerst uit te werken, met een klad van het eerste gedeelte in uw achterhoofd. Ieder gedicht, hoe luchtig ook, moet sterk eindigen.

Ik vertel u wederom, dat het rijmen op namen en op het geschenk, de prestatie, de heuglijke gebeurtenis een weldadige uitwerking heeft. Ook op u trouwens, want u begint met het aanleggen van een lijst rijmwoorden, en daar komen ideeën uit voort. Maak het echter niet te gek. *Ernst-subaltern, st...* en dat soort capriolen moet u nalaten. Als iemand Ernst heet, rijm dan op zijn achternaam of op zijn kenmerk (*Ernst, de dameskapper - slapper, gewapper* etc.). Er is altijd wel uit te komen, dat is het mooie van een sonnet.

Eindnoten:

1. In *Praktijk hervat* etaleert Jan Kal heel wat eigen varianten, waaronder *abba abba aba bab, abba baab ccc ddd*, zelfs *aaaa aaaa aaa aaa* en *aBa'B a'Ba'B cde cde* (*a'* = herhaling van rijmend zinsdeel, *B* = identieke regels).
2. Een tweeregelige rijmende strofe mag ik volgens sommige autoriteiten geen distichon noemen, maar de juiste term *couplet* is in het Nederlands helaas onduidelijk.

[Nummer 65]

Omloopsnelheid 3
Het boekenvak in beweging; een inleidende verkenning door Frank van Dijl.

Inleiding

Het boekenvak is in beweging. Nieuwe begrippen hebben hun intrede gedaan: marketing, managing, omloopsnelheid, schaalvergroting.

De distributie wordt in hoge mate geautomatiseerd: via een beeldscherm kunnen boekhandels straks rechtstreeks bestellingen plaatsen bij de computer van het Centraal Boekhuis.

Vorig jaar werden er minder boeken verkocht dan het jaar ervoor. Is dat de reden van de nieuwe ontwikkelingen, of is het er juist het gevolg van?

Verschraalt het aanbod?

'n Verkenning.

1.

Het leek een goede gedachte.

Ben je bang te weinig te kunnen omzetten om de huur van een peperdure eenheid in het nieuwe winkelcentrum te rechtvaardigen, dan ga je op zoek naar een ondernemer die zich voor hetzelfde probleem ziet gesteld. Ieder richt zijn eigen winkelhelft in. Mogelijk werkt deze combinatie zelfs omzetverhogend: wie voor de één komt, wordt ook geconfronteerd met de waar van de ander en zal gauw geneigd zijn iets te kopen.

Zo redeneerden Bruna, in boeken, en Jamin, in koeken.

In Arnhem openden ze samen een winkel.

En?

‘Het is een beetje tegengevallen,’ zegt de heer **L.J.M. Kamer**, hoofd verkoopbevordering bij Bruna.

> Het kan zijn, dat het daar niet de juiste plaats was, of misschien hadden we het langer moeten volhouden. Mensen die voor Bruna kwamen, kochten wel snoep, maar het omgekeerde kwam minder voor. Voor Jamin pakte het experiment duidelijk gunstiger uit dan voor ons, maar toch ook weer niet zo gunstig dat ze zeiden: we gaan er mee door. Misschien komen wij wel in andere, al bestaande Jamin-winkels met een bescheiden assortiment.
>
> Maar ik ben nog niet zo overtuigd van het zinvolle van de combinatie lekkers-en-letters.

2.

Bezorgde geluiden in het Nieuwsblad voor de Boekhandel.

> ... de nog altijd stijgende productie in een overigens stagnerende markt (heeft) enerzijds grote opruimingsactiviteiten (warenhuizen, tweedehands-boekhandel en ICOB*) tot gevolg en anderzijds een grotere lankmoedigheid van de uitgevers ten opzichte van de boekenclubs, tot uitdrukking komend in hoge kortingen bij óók kleinere oplagen. Tegenover de grote titelproductie staat een consumentengedrag, dat tendeert naar het kopen van steeds minder boeken.[1]
> In het onlangs gepubliceerde rapport *De komende vijfentwintig jaar* heeft de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid ten aanzien van de communicatie en informatie als haar mening te kennen gegeven, dat in de toekomst aan een sanering van het titelaanbod niet zal zijn te ontkomen. In het bijzonder de boeken, die zich niet voor een massale afzet lenen, zullen het volgens het rapport moeilijk gaan krijgen.[2]
> Volgens Ton Hulskamp, directeur projecten van de KNUB**, is de distributie momenteel hèt item in het vak. 'Als we dat niet tot een bevredigende oplossing brengen, kunnen we de rest ook wel vergeten.'[3]

* Inkoop Combinatie Boekhandelaren.
** Koninklijke Nederlandse Uitgevers Bond.

De Stichting Speurwerk publiceerde cijfers die de bezorgdheid onderstreepten: in de eerste negen maanden van 1978 bleken ruim anderhalf miljoen boeken minder verkocht te zijn dan in de overeenkomstige periode van het jaar daarvoor. Toch steeg de opbrengst van de totale boekenverkoop, zij het met niet meer dan 0,5 percent. Het is maar de vraag of de cijfers over het laatste kwartaal van '78 het beeld zullen kunnen recht trekken.

	jan.-sep.1977	**jan.-sep. 1978**
aantal verkochte boeken:	24,2 milj.	22,6 milj.
Opbrengst:	f 408,9 milj.	f 410,7 milj.
gemiddelde prijs per boek:	f 16,90	f 18,15

Hoewel de boekhandel nog steeds het belangrijkste distributiekanaal is, neemt het marktaandeel gestaag af ten gunste van de boekenclubs en de verzendboekhandels.

In 1978 werd 49,9 percent van het aantal verkochte boeken in de boekhandel gekocht, in 1977 was dat nog 51,3 percent. In geld uitgedrukt bedroeg het marktaandeel van de boekhandel in '78 52 percent en in '77 53,6 percent (steeds over de maanden januari tot en met september).

Het marktaandeel van de boekenclubs in aantallen steeg van 14,6 naar 15,6 percent en in geld van 15,2 naar 18 percent. De verzendboekhandel groeide van 1,2 naar 4,2 percent (in aantallen) en van 1,8 naar 5 percent (in geld). De marktaandelen van warenhuizen en kantoorboekhandels liepen terug van respectievelijk 9,6 naar 8,8 en 3,3 naar 2,7 percent (in aantallen) en van 7 naar 5,7 en 3,2 naar 2,1 percent (in geld).[4]

Uit het bovenstaande blijkt, dat men steeds minder boeken koopt in de boekhandel. De boekenclubs met hun kleurige periodieken, hun beperkte aanbod en, vooral, hun kortingen, oefenen een grote aantrekkingskracht uit op de Nederlandse lezers. De Europa Club Internationaal (ECI) is met zijn 750.000 leden de grootste. Vooral grote uitgevers met een populair fonds staan in de rij om hun producten bij een boekenclub geplaatst te krijgen.

Hierin laten veel uitgevers zich wèl kennen. Enerzijds schreeuwen ze moord en brand als iemand het in zijn hoofd haalt de verticale prijsbinding aan te vechten, anderzijds doen ze alle moeite om zoveel mogelijk boeken op een weliswaar reglementaire manier onder de winkelprijs te doen verkopen. Het excuus is steeds: als ik het boek bij een boekenclub kan plaatsen, kan ik de oplage vergroten, waardoor de productiekosten per stuk lager worden, waardoor de consument in de winkel uiteindelijk ook minder hoeft te betalen. Alleszins redelijk geredeneerd, maar... Wat als er straks helemaal geen kopers meer in de boekhandel komen? De winstmarges die de boekenclubs de uitgevers toestaan zijn uiterst gering.

Stef Bertina, beleidsmedewerker van de Nederlandse Boekverkopers Bond, is van mening dat

> de uitgevers een selectiever produktiebeleid moeten voeren, zodat minder omzet via de tweedehands-boekhandel behoeft te worden gerealiseerd en het verlies van de uitgevers gereduceerd kan worden. De consument wordt dan meer gestimuleerd, via de professionele boekhandel te kopen. Een selectiever produktie-beleid en de daarmee samenhangende

> kwaliteitsverbetering maakt volgens Bertina ook een minder lankmoedige houding van de uitgevers ten opzichte van de boekenclubs mogelijk. De boekenclubs zullen dan minder titels kunnen aanbieden, waardoor de boekhandel (waar de grootste verdiensten voor de uitgevers liggen) een aantrekkelijker aankoopplaats voor de consument wordt.[5]

3.

De boekhandel dus.

Het toverwoord is: omloopsnelheid. Met andere woorden: hoe eerder een boek de deur uit is, des te beter. Nemen we het voorbeeld van Bruna. Met tachtig eigen boekwinkels in de steden en dertig op de stations, en daarnaast tweehonderdzestig contractboekhandels, is Bruna de grootste boekhandelaar van Nederland. Voor deze zaken geldt, dat zij hun gemiddelde voorraad minstens drie keer per jaar moeten omzetten, willen zij niet uit de boot vallen.

Bij een gemiddelde voorraad van f 40.000 moeten zij dus f 120.000 per jaar omzetten.

Dat heet: omloopsnelheid 3.

'Maar ideaal is voor ons als je op 4 zit,' zegt de heer Kamer, die wel wil toegeven dat dat vaak moeilijk is.

Hij zegt:

> Wij spitsen de omloopsnelheid alleen toe op de boeken, want tijdschriften zetten we veel sneller om. Je moet natuurlijk een veelzijdig assortiment laten zien, je moet niet de indruk geven dat je alleen romans verkoopt. De belangstelling voor non-fiction stijgt, belletrie verplaatst zich een beetje naar de leeszalen en de boekenclubs. Mensen vinden f 32,50 voor een boek dat ze één keer lezen

> te veel; ze hebben meer belangstelling voor een hobbyboek dat ze meermalen kunnen raadplegen. De expansie van de meeste uitgevers zit in het informatieve boek.

Volgens deze filosofie, als ik het zo mag noemen, zijn de Bruna-winkels ingericht. Het meest in het oog springend is de afdeling tijdschriften. Voorts wordt men getroffen door de grote hoeveelheid stripalbums die na de tijdschriften zeker de hoogste prioriteit genieten. Wordt men uiteindelijk de boeken gewaar, dan zal men tóch nog moeten zoeken naar de literaire romans. Vergeleken met de hobbyboeken over uiteenlopende onderwerpen nemen zij in het assortiment slechts een bescheiden plaats in.

Nee, men kan niet zeggen dat Bruna de indruk wekt alléén maar romans te verkopen.

Men vindt er bovendien uitsluitend de goedlopende auteurs: Bomans, Konsalik, Wolkers, Carmiggelt. Zij garanderen een hoge omloopsnelheid.

Welke boeken werden in de eerste week van januari 1979 het best verkocht in de Brunawinkels? De lijst in de categorie ‘romans/verhalen/fantasie’ (fantasie?) zag er zó uit:

1. *Liggen in het gras*, Toon Hermans;
2. *Je weet niet wat je leest*, Boek van de Maand;*
3. *De Silmarillion*, J.R.R. Tolkien;
4. *De Derde Kamer*, Jan Terlouw;
5. *Twee honden*, Richard Adams.

Geen: *Een vlucht regenwulpen*. Geen: *Broodje aap*. Geen: *Vreemde verschijnselen*. Geen: *Ernstvuurwerk*. Geen: *Niets te verliezen en toch bang*, boeken die in dezelfde periode in de Haagse Post Boeken Top Tien stonden. Of toch: jawel, *Niets te verliezen en toch bang* komt toch in de Bruna-lijst voor: op de eerste plaats in de categorie ‘mens/hobby/informatie’ (!), waarin verder hoge ogen gooiden het *Nieuwe Margriet Kookboek, Alle auto's 1979, Alle motoren 1979* en het *Grease-album*. Arme Renate.

In de folder Bruna Informatie 114 (‘úw bruna boekhandel’) worden nieuwe uitgaven onder de aandacht van het publiek gebracht: de filmeditie van *Soldaat van Oranje* (‘Nu in paperback’), de filmeditie van *Waterschapsheuvel* en de televisie-editie van *De wonderlijke avonturen van Herman van Veen.*

4.

Het is waar: een boekhandelaar kan het zich niet meer permitteren een boek jarenlang onverkocht op de plank te laten staan. Het levert alleen renteverlies op. Bovendien heeft hij door het grote titelaanbod toch al te kampen met ruimtegebrek. Waar nu

* Het is niet gebruikelijk dat men Boeken van de Maand opneemt in bestsellerslijsten, omdat dat propaganda-uitgaven zijn van de CPNB.
Boeken Top Tien van de Haagse Post negeert de Boeken van de Maand stelselmatig. Van *Je weet niet wat je leest* werden 90.000 exemplaren in de boekhandel uitgezet.

een onverkoopbaar boek staat, kan ook een boek staan dat snel zijn weg naar de lezer vindt, waarna weer een ander boek de vrijgekomen plaats kan innemen.

Ditzelfde geldt in nog sterkere mate voor de uitgever. Heeft hij in zijn magazijn nog duizend exemplaren van een boek dat hij aan de straatstenen niet kwijt kan, dan doet hij er verstandig aan ze te verramsjen.

Hoe groter het titelaanbod, des te groter is de kans dat een boek flopt, want zoals we al hebben gezien neemt het totaal aantal verkochte boeken af, oftewel: de vraag groeit niet mee met het aanbod. De fameuze vicieuze cirkel is hiermee geïntroduceerd. De uitgever lijdt grote verliezen, hij moet zijn aanbod steeds sneller saneren en beter afstemmen op de vraag, moeilijk verkoopbare boeken verdwijnen uit zijn pakket, heel Nederland wordt één grote Brunawinkel.

Het zal zo'n vaart niet lopen. In de afgelopen jaren, waarin de storm van de concernvorming zo hevig over boekenland woedde, ontstonden juist de kleine uitgeverijtjes, die zich afzetten tegen de grote boekenfabrieken. Ook in de boekhandel manifesteren zich eenmanszaakjes die zich specialiseren in het literaire, of anderszins moeilijke boek. Optimisten verwachten niet dat deze ontwikkeling gebroken zal kunnen worden door de nieuwste technische ontwikkelingen die zich thans in het boekenvak voordoen. Maar minder zonnige karakters geloven, dat de introductie van beeldschermen in boekhandels waarmee rechtstreeks contact onderhouden kan worden met de computer van het Centraal Boekhuis* in Culemborg en met de magazijnen van sommige uitgeverijen, het begin van het einde is voor de zelfstandige uitgever en de zelfstandige boekhandel.

5.

Rob van Gennep, uitgever, boekhandelaar.

> Als we niet worden bedreigd door het afschaffen van de verticale prijsbinding, dan is het wel door de werking van het kapitalisme: de hand over hand toenemende industrialisatie van het boekenvak. Als Maxis de prijs wil opheffen, loopt iedereen te hoop, maar als

* Het Centraal Boekhuis B.V. is het landelijk distributiecentrum voor boekhandelaren en uitgevers. In 1977 werden dertien miljoen boeken omgezet voor een bedrag van 182 miljoen gulden. In het magazijn zijn 40.000 titels in voorraad. De ruim 325 medewerkers van het Centraal Boekhuis bedienen 1500 erkende vakboekhandelaren en 400 erkende uitgevers. Van elke twee boeken die in Nederland worden verkocht, is er één afkomstig uit het magazijn van het Centraal Boekhuis te Culemborg.

> de kapitalistische tendenzen van concentratie en monopolisering binnen deze maatschappij zich min of meer geruisloos voltrekken in het vak hoor je er niemand over. De vraag is: in hoeverre wordt het boekenbedrijf steeds meer een industrie in plaats van een ambachtelijke bedrijfstak? Het boekenvak gaat naar de wetten van die industriële aanpak leven. Als uitgever ben je er aan onderworpen, of je nu een uitgever van literatuur bent of niet. De technologie, die onder andere via het Centraal Boekhuis het vak binnenkomt, heeft wel voordelen, maar ook nadelen: alles wordt gecentraliseerd en dus ben je minder wendbaar, je kunt minder improviseren. Door de filosofie van de hogere omloopsnelheid kom je als kleine uitgeverij in grote problemen.
> Het is voor de kleine uitgeverij een steeds zwaarder gevecht. Het gaat niet alleen om het product, maar ook om de plaats in de boekhandel. Een specialisme helpt daar nauwelijks bij. Moeilijke boeken worden in de huidige tendens minder gekocht. De omzet van de boekhandel is godzijdank nog een beetje verhoogd. Als het de boekhandel goed gaat, is mij dat zeer welkom, maar ik vraag me wel af: waarmee gaat het goed, met het culturele boek, of met het algemene populaire boek? Het is mijn stellige indruk dat het vooral goed gaat met het populaire genre.

Met lede ogen stelt Van Gennep vast dat boekhandels geneigd zijn minder bij aanbieding te kopen. Het systeem werkt zo: twee, drie of vier keer per jaar stelt een uitgever een aanbieding samen. Daarin neemt hij de boeken op die hij van plan is binnen nu en het volgende half jaar uit te geven. Denkt de boekhandelaar wel klanten voor het boek te hebben, dan bestelt hij een of meerdere exemplaren. Als het boek klaar is, worden de bestelde exemplaren uitgeleverd. Slaagt hij er niet in ze te verkopen, dan blijft hij er mee zitten: hij kan ze meestal niet teruggeven aan de uitgever.

Nu de service van het Centraal Boekhuis zo is verfijnd, dat het mogelijk is om een vandaag besteld boek overmorgen in huis te hebben, zien veel boekhandelaren de noodzaak niet meer in van het in voorraad hebben van moeilijke en cultureel waardevolle boeken. Zij nemen de aanbieding voor kennisgeving aan en bestellen pas als ze vraag krijgen naar een titel. Klanten worden niet meer met het aanbod in de winkel geconfronteerd, met alle treurige gevolgen vandien.

Het laat zich raden wat hiervan het gevolg is of kan zijn: uitgevers kunnen minder dan voorheen rekenen op een bepaalde afzet en zullen bepaalde boeken niet meer uitgeven of kleinere oplagen aanmaken, waardoor de boekprijs hoger wordt.

Geert van Oorschot, net als Rob van Gennep een uitgever met een zeer eigenzinnige kijk op de huidige ontwikkelingen in het boekenvak, heeft soortgelijke ervaringen.

Hij vertelt:

> Vroeger ging je bij een boekhandelaar op bezoek met je nieuwe aanbieding. Je gaf een toelichting en besprak de mogelijkheden van verkoop. Sinds die automatisering heeft plaatsgevonden is er nauwelijks meer een gesprek over de mogelijkheden van verkoop, want, zegt die boekhandel, waarom zou ik mijn risico groter maken dan nodig is. Als ik van al uw boeken één

exemplaar koop, heb ik het in de winkel, en als ik er één nodig heb, bestel ik het bij het Centraal Boekhuis en heb ik het de volgende dag in huis. Titels die hij niet helemaal ziet liggen, koopt hij helemaal niet in. Dat betekent dus dat de boekhandelaar bij de aanbieding van nieuwe boeken zijn inkooprisico tot het allergeringste minimum beperkt. Ik geloof dat hij daar gelijk in heeft. Het is enorm gevaarlijk als een boekhandelaar zich door liefde voor de literatuur laat verleiden om meer exemplaren van een bepaald boek in te kopen dan hij met enige redelijkheid verkopen kan. Het zou niet de eerste keer zijn dat goede boekhandels door overenthousiaste inkoop over de kop gaan.

Ik vind deze automatisering van de distributie bijna hetzelfde als automatisering van de inkoop. Het is erg nuttig voor het gezondmaken van de boekhandel.

Maar er is ook een zeer groot nadeel:

1. dat de boekhandel omdat hij geen noodzaak meer heeft een groot aantal belangrijke boeken bij aanbieding niet inkoopt waardoor de beschikbaarheid van die boeken geringer wordt, en

2. kijk 's, als ik aan een boekhandelaar van een moeilijk verkoopbaar auteur, bijvoorbeeld De Kadt, door een aanbieding die de boekhandelaar overtuigt van de belangrijkheid van die auteur, tien exemplaren verkoop in plaats van een of nul..., als hij die tien exemplaren in huis krijgt en hij zet ze op zijn tafel, dan gaat hij zich echt inspannen om die tien exemplaren kwijt te raken. Hij zal dus elke klant van hem van wie hij weet of vermoedt dat hij belangstelling heeft voor politiek proberen een exemplaar te verkopen. Mijn ervaring is dat zo'n boekhandelaar die tien exemplaren makkelijker verkoopt dan een die er één koopt en in de kast zet.

Conclusie: dat de aanbieding van het literaire, belangrijke boek en zeker de aanbieding van elk belangrijk literair debuut steeds moeilijker wordt en dat daardoor voor de uitgever het risico te groot wordt om het boek überhaupt uit te geven.

Ik weet bijvoorbeeld dat er uitgevers zijn die eerst een boek laten aanbieden en het van die aanbieding laten afhangen of ze het zul-

> len uitgeven. Tot die uitgevers behoor ik niet. Ik geef uit wat ik belangrijk vind en waar ik zin in heb. Ik geloof dat op den langen duur kwaliteit het wint en zo'n boek dan toch zijn kans krijgt, al moet je adem wel lang zijn om het te kunnen uithouden; je moet er soms jaren op wachten.

Maar dat is nu juist het punt: de onafhankelijke uitgevers met kleine, gespecialiseerde fondsen beschikken niet over een lange adem. Voor hen is het helemaal funest als boekhandelaren niet bereid zijn bij aanbieding in te kopen. Het is een rare situatie: de grote uitgevers (Kluwer, Elsevier, VNU) die over voldoende financiële armslag beschikken, gaan het risico van het moeilijk verkoopbare boek meestal uit de weg door bijna volledig te mikken op de publieksboeken, terwijl de kleine, bijna voortdurend met liquiditeitsproblemen worstelende uitgevers het als hun plicht voelen om het moeilijke, het belangrijke, het literaire, het culturele boek op de markt te brengen.

Hier botst de ideologie met de kapitalistische wetten waaraan het boekenvak steeds meer moet gehoorzamen.

Rob van Gennep:

> Crisis is een groot woord, maar ik zie wel zeer donkere wolken zich boven de kleine uitgeverijen samenpakken, althans boven de uitgeverijen van het culturele boek. Vooral die, die onder de vier à vijf miljoen omzet per jaar zitten, zullen het in toenemende mate heel moeilijk krijgen. In dit bedrijf merken we gewoon: we kunnen niet in een jaar ad libitum boeken uitgeven waarvan we maar vijftienhonderd exemplaren verkopen. Ook bij ons is er een verscherpt bewustzijn: hoe moeten we die zaak drijvende houden. We zitten in dit systeem, dan kun je doordraaien of ophouden. Ophouden vind ik ook lullig.
> Sinds een jaar moeten wij veel meer adverteren? Waarom? Omdat de meeste boekhandels bij aanbieding die eentjes en die tweetjes kopen en de klant toch op het boek opmerkzaam moet worden gemaakt. Boekhandels zijn niet bereid om een risico te nemen, om mee te investeren, terwijl ze toch dezelfde korting willen hebben (en ook krijgen) als in de tijd waarin ze door aankoop van meerdere exemplaren bij aanbieding de kleinere uitgeverijen hielpen een uitgave mogelijk te maken. Er is een toenemende gerichtheid op omloopsnelheid. Dat is een ongelooflijk problematische zaak, de problemen voor de kleine uitgeverij zijn echt heel groot, hoewel sommige collega's volgens mij nog veel te optimistisch zijn en de toekomstige ontwikkelingen te weinig onderkennen. Dan raak ik wel eens geïrriteerd als ik mensen hoor klagen over de boekenprijzen.
> De Arbeiderspers redt het wel, en Bertje Bakker binnen Kluwer ook. Maar voor zeer veel kleine uitgeverijen van het niet-commerciële boek is het vechten.

- Jaco Groot van De Harmonie zegt juist dat hij zonder het Centraal Boekhuis niet zou kunnen bestaan. Jij zegt dat de automatisering van de distributie bij

het Boekhuis jullie in moeilijkheden brengt. Precies het tegenovergestelde. Rob van Gennep:

> Jaco is heel klein. Hij werkt met twee of drie mensen. Ik heb het nu over een wat grotere uitgeverij, waar zo'n tien mensen werken. Jaco heeft geen magazijn, zijn hele voorraad staat bij het Boekhuis. Hij vaart er wel bij, maar hij zou er niet groter bij moeten worden. Als je je beperkt tot een heel erg specialistisch en uitgewogen fonds en je hebt die enorme meevaller van de *Bescheurkalender*, dan begrijp ik zijn visie best. Nederlandse literatuur is toch wel wat gemakkelijker dan wat wij doen.
> Maar ik beklaag me niet.

Samen met de Bezige Bij heeft Van Gennep zijn eigen uitlevercentrum: Boek/Boek.

> Dat is voor ons goedkoper dan het Centraal Boekhuis of het UDC*. Zouden we er geen Boek/Boek op nahouden, dan zouden onze distributiekosten erg stijgen. We hadden een hoop kopzorg minder, dat wel. Daar komt bij dat wij ook boeken importeren, we moeten dus toch een magazijn aanhouden.

Er zijn in Nederland uitgeverijen die zelf magazijn houden, er zijn er die hun magazijn hebben gecombineerd met andere uitgeverijen (zoals de in Boek/Boek en het UDC samenwerkende uitgeverijen) en er zijn de uitgeverijen die hun hele voorraad hebben toevertrouwd aan het Centraal Boekhuis. Ze betalen opslagkosten, maar besparen op eigen magazijnruimte en personeel.

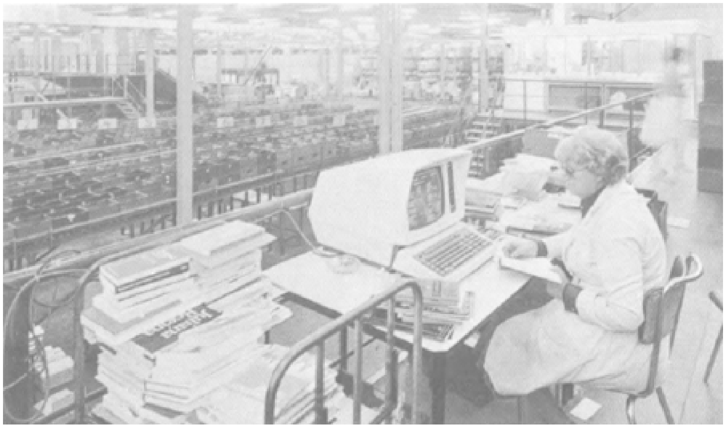
6.

> De heer Zwaan* vindt dat de boekhandelaar veel commerciëler zou moeten denken. Men zou minder het etiket cultuurdrager moeten aanhangen en meer als handelsman moeten optreden. Zo zou men een boek dat niet snel loopt veel eerder weg moeten doen tegen een lage prijs en moet men niet te lang stil staan bij de ‘eventuele toekomstige koper’.[6]

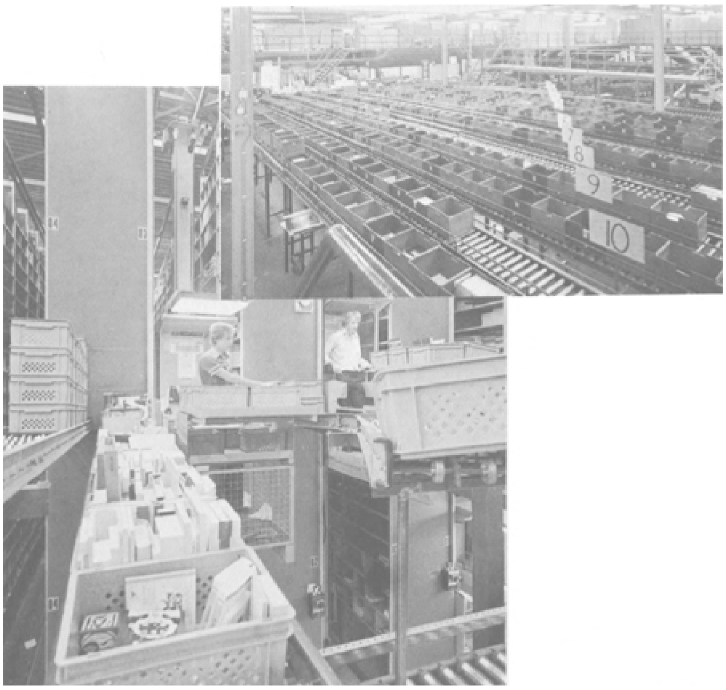
De boekhandelaar als manager. Niks geen flauwekul meer over de meerwaarde van het boek. Een boek moet verkocht worden, net als een pot jam.

Waar de detailhandel nog moeite heeft met

* Uitgevers Distributiecentrum van achttien uitgeverijen.
* R.J. Zwaan is boekhandelaar te Alkmaar.



Registratie en verwerking van de retouren van de boekhandel



Het sorteercircuit doet aan een miniatuur rangeerterrein denken
Tussen de hoge magazijnstellingen wordt met elektrische kranen geopereerd

deze economische waarheid als een koe, is in de uitgeverswereld langzamerhand het besef doorgedrongen dat commercieel denken noodzakelijk is. Managing en marketing zijn begrippen die niet meer louter voorbehouden zijn aan automobiel-industrieën. Je zou kunnen zeggen dat voor sommige uitgevers de traditionele aanbieding een marketing-functie heeft gekregen: zij bieden een boek aan en peilen de behoefte. Is die behoefte gering: exit boek.

Gert Jan Hemmink houdt zich onder meer bezig met de promotie van de boeken van De Arbeiderspers. Hij vertelt:

> De algemene promotie van een boek begint al op het moment dat de uitgever de beslissing neemt: dit boek nemen we. Er wordt gepubliciteit geregeld, zoals interviews, en reclame gemaakt, en soms worden er persconferenties georganiseerd. Het is belangrijk om het boek in een hokje te stoppen, zodra je het samen met andere boeken kan uitlichten. Maar het is natuurlijk onzin, want boeken hebben maar één ding met elkaar gemeen en dat is dat er een kaftje omheen zit. Het is echter godsonmogelijk om alleen één boek te promoten.
> Als Nuis over de verhalen van Hotz zegt: er is een nieuwe Elsschot in aantocht, dan neem je dat op in een advertentie. Daarmee krijg je dan weer andere kranten mee.
> De Hesse-golf is niet zo maar gekomen. Je had in de Verenigde Staten de flower power, daar wordt op ingespeeld. Zijn hoofdwerk is verdeeld tussen twee uitgevers (De Bezige Bij en De Arbeiderspers) en hij is een groot auteur geworden in de verkoop. Dan probeer je een andere auteur te vinden die er tegen aan hangt: Hamsun. Eigenlijk hebben Hesse en Hamsun niets met elkaar te maken, maar we hebben het zo overtuigend gebracht, dat het koperspubliek zonder meer aanneemt dat dat wél zo is. Dan krijg je een soort wisselwerking.
> Het succes van *Een vlucht regenwulpen* is ook dat van *Ernstvuurwerk* en van *Een avond in Isfahan*.
> 't Hart kreeg een prijs voor *De som van misverstanden*. Toen nebben wij om *Een vlucht regenwulpen* een buikbandje gedaan. Met die drie boeken hebben we een vuist gevormd en we hebben er Gerrit Komrij nog tegen aan geplakt met *Papieren tijgers*. 't Hart was toch de man van de onverkoopbare roman en de onverkoopbare verhalenbundel: Martin Hart, een verschrikkelijke naam. Bovendien zagen zijn boeken er niet goed uit. We wilden proberen hem buiten het vak beroemd te laten worden. Hij was bereid zoveel mogelijk te schrijven. Wij zeiden: zorg ervoor dat je naam in elk weekblad komt. Op den duur zullen de mensen je uitkotsen, maar je bent wel een begrip. De Multatuliprijs - daar hebben we ons best voor gedaan - werd aan 't Hart toegekend: dan springen wij er op in met advertenties:
> MAARTEN 'T HART?
> MULTATULIPRIJS-WINNAAR!
> Ja, we werken met een planning: nu een roman, dan een essaybundel, in 1980 dit, in 1981 dat.

- Al die praktijken bij elkaar - in de platenwereld worden ze hype genoemd - is dat nu geen misleiding van het publiek?

Tuurlijk. Allicht, maar op een nette manier. Het publiek krijgt een goed product, dat het anders niet zou kopen. Het is heel hard werken. Jaco Groot heeft het gedaan met Ian McEwan. Tegen iedereen die hij zag zei hij: ik heb nu toch zo iets aardigs gelezen. De vraag moet je kweken. Bij 't Hart is het gelukt, maar ik kan je ook een negatief verhaal vertellen: het was de bedoeling om twee auteurs beroemd te maken: Maarten 't Hart en Sal Santen. In de eerste fase hebben we aan beide auteurs evenveel tijd besteed. Het effect was dat Maarten 't Hart wereldberoemd is geworden en dat Sal Santen alleen in zijn eigen huis beroemd is. Het hangt er erg van af of de auteur coöperatief is. De meesten zijn dat, maar vaak op een warrige manier. Carmiggelt, Komrij, 't Hart, die zijn ontzettend in, maar er zijn er ook die niet in staat zijn om zich in te leven.
Jan Kal was beroemd geworden bij Peter Loeb, hij maakte ruzie en omdat hij jarenlang op de kopij van zijn tweede boek bleef zitten kon het niet meelopen in de stroom van het eerste succes. Ik moet hem nu weer bekend maken.
Promotie was vroeger een beetje een ondergeschoven kindje bij uitgevers. Het is nu een zelfstandig vak geworden. Het is ontstaan bij de grote uitgevers van encyclopedieën. Sinds 1973 vind je promotors bij sommige literaire uitgeverijen.
Je moet zorgen voor een optimale informatie naar twee kanten: naar de verkopers en naar de kopers. Je moet ze allebei inspireren, zodat aarzelende boekhandelaren in een vroeg stadium worden geraadpleegd door hun klanten. Is dat boek er al?

- Maar je kunt niet iedereen verkopen?

Nee, als je er niet in gelooft... Van Santen had ik indertijd het idee dat er tienduizend lezers te vinden moesten zijn voor de problematiek die hij schetst. Daar heb ik me in vergist.

Het geheim is volgens Hemmink: steeds op de markt blijven met je boeken. Dat kan door compilaties te maken in steeds nieuwe verpakkingen, ‘net als de wasmiddelen’.

- Brengt dat de mensen niet in de war?

Ja.

- Is dat ook de bedoeling?

> Ja. Alleen moet je in het colofon wel vermelden dat het om een herdruk gaat. Het is misleiding tot de daad van de koop.

Hemmink is ook de man achter de opvallende advertenties die De Arbeiderspers regelmatig in dag- en weekbladen publiceert. Hij zegt daarover:

> Je moet precies weten voor wie je schrijft. De advertenties moeten ons een smoel geven. Ze slaan aan, dus we gaan er mee door. Er zit een lijn in. Elk nieuw boek en elke herdruk met een nieuw omslag prijs ik tweemaal per jaar aan in de overzichtsadvertenties en ligt gelijktijdig in de boekhandel. Daaruit maak ik deeladvertenties, een paar boeken van één auteur, een paar auteurs tegelijk.
> We komen bewust baldadig over, maar we zetten ons nooit tegen collega's af: je moet je nooit teveel in een concurrentionele positie opstellen. Stapelverkoop is het beste wat je je kunt voorstellen. Ik probeer altijd een plaats bij de kassa te reserveren. Een stapel boeken heeft een psychologisch effect op de koper.

Ook de ramsj kan - verrassenderwijs - een rol spelen in de promotie van een boek.

Hemmink:

> Je kunt een boek een zetje geven door een klein gedeelte van de oplage in de ramsj te brengen. Daardoor creëer je vraag. Is die groot genoeg, dan houd je de rest van de oplage voor de gewone prijs in de handel.

Rob van Gennep tekent hierbij aan, dat deze handelwijze volstrekt tegen de reglementen is.. ‘Het is iets wat ik verafschuw in De Arbeiderspers én Querido* en wat volstrekt onacceptabel is. Ik doe er op ons modern antiquariaat ook nooit aan mee.’

7.

Is er sprake van verschraling?

> Absoluut niet, er zijn nog nooit zoveel kleine uitgeverijen geweest. Het probleem is: er zijn er veel te veel. Zo'n Corrie Zelen brengt dertig boeken per jaar uit. Dat aanbod is veel te groot. De boekhandelaar kan het niet bijbenen. Uitgeven is een hobby geworden. Nee, verschraling..., ik weet niet wie dat zeggen. Het woord verschraling is een van de grootste onzin woorden die ik ooit heb gehoord. Er is nog nooit zo'n bloeitijdperk geweest in de uitgeverijen. Er verdwijnen er een paar, maar er komen er meer voor

* De Arbeiderspers en Querido zijn twee van de drie takken van Uitgeverij Singel 262; de derde tak is de Wetenschappelijke Uitgeverij.

> terug. De verkoop haalt overal goed aan. Neem dat boek van Maarten 't Hart, die toch niet de roem heeft van Wolkers, Hermans, Reve..., we zien een grote belangstelling voor literatuur.

Dat zegt Martin Ros, hoofdredacteur van De

Arbeiderspers.

Die grote belangstelling ziet ook Geert van Oorschot. Zou hij in de huidige marktsituatie een project als de *Russische Bibliotheek* durven beginnen?

> 'Ja, nu zou ik het zeker durven', zegt hij, want er is nu bewezen, dat er een grote markt voor bestaat. Ik zou nu geen seconde aarzelen. Maar vijfentwintig jaar geleden, toen ik er mee begon, toen was het anders. Het was toch niet duur: f 14,-- per deel. We hebben die *Russische Bibliotheek* van achtendertig delen volgemaakt. Ik geloof dat we pas na twintig jaar uit het verlies waren, toen waren de kosten gedekt en was er nog geen gulden op verdiend. Nu behoort de *Russische Bibliotheek* tot de goudmijnen van mijn uitgeverij: iedereen wil hem hebben. Wie eenmaal met één deel begint, completeert de serie, dus het is een groot literair succes geworden. Nu heb ik het weer over die lange adem. Als ik na tien jaar had gezegd: ik heb nu een paar ton verlies geleden, ik moet maar stoppen, was ik misschien failliet gegaan. De belofte werd pas na twintig jaar vervuld.

- Bestond vijfentwintig jaar geleden de noodzaak van een hoge omloopsnelheid nog niet?

Van Oorschot:

> De omloopsnelheid van de *Russische Bibliotheek* was de eerste twintig jaar 0,1 of 0,2. Nu behoort hij tot de best verkochte uitgaven van mijn hele fonds. Je moet je niet voorstellen dat er per jaar duizend van worden verkocht - het is geen bestseller, en dat kan het door de hoge kwaliteit ook nooit worden. Ik heb niets tegen bestsellers, maar ik heb ze niet nodig.

'Ik lijd zelf onder die omloopsnelheid,' zegt Martin Ros.

> Ik kan soms bijna geen boek meer vinden. Laatst was er een dissertatie verschenen over De Linie. Die was nergens in heel Nederland te krijgen. Ik ben er speciaal voor naar Nijmegen gereden. Dat vind ik zorgelijk, dat is verschraling. Wij hebben ook moeilijke boeken gebracht en die lopen behoorlijk, maar daar heb je het: we maken er reclame voor, en die uitgever van dat boek over De Linie heeft dat niet gedaan. Hij had moeten adverteren. Zo zit het ook in elkaar. Als dat niet gebeurt, kun je dat ook niet verschraling noemen, dat is incompetentie.

Ook in het boekenvak geldt immers: kijken is kopen. Vandaar het grote belang van het adverteren.

Maar het boek moet wèl beschikbaar zijn. Een uitgever kan nog zoveel reclame maken voor zijn boeken, als een boekhandelaar weigert om ze in te kopen omdat hij bang is ze niet te kunnen verkopen, kun je het wel vergeten. Niet iedereen is bereid om helemaal naar Nijmegen te rijden omdat daar een winkel is die een boek toevallig wèl heeft, al was het alleen maar omdat niet iedereen weet dat het boek bestaat. Een groot deel van het publiek immers laat zich informeren in de boekwinkel zelf.

Kijken is kopen, maar als er niets te kijken valt...

8.

Zoals in de al eerder ter sprake gebrachte boekwinkels van Bruna: tachtig eigen boekwinkels in de steden, dertig op de stations en tweehonderdzestig contractboekwinkels, die soms Bruna heten en soms niet. De contractboekwinkels zijn vaak zelfstandige zaken geweest die het niet langer konden bolwerken. Vanwege de bestaande klantenkring wordt soms de oude naam gehandhaafd. Dat gebeurt ook wel, wanneer zich in de onmiddellijke omgeving een andere Bruna-zaak bevindt, zoals in de Amsterdamse Leidsestraat. De Moderne Boekhandel Bas, tegenover een Bruna inloopzaak gelegen, is ook van Bruna.

L.J.M. Kamer:

> Voor wat betreft de boeken en tijdschriften zijn de contractboekhandelaren op ons aangewezen. Wat wij niet kunnen leveren, mogen ze bij anderen bestellen, zoals schoolboeken. Bij de aanbieding door de uitgevers bepaalt een inkoopcommissie, bestaande uit mensen die verstand van boeken hebben en onze verkooppunten kennen, welke boeken we in welke aantallen kopen. De gegevens stoppen we in de computer, die een aantal verdeelsleutels kent en ons een aanbiedingsmutatielijst geeft. Die gaat met een prospectus naar een verkooppunt. Zo kan de boekhandelaar zien hoeveel exemplaren Bruna denkt dat hij van een bepaald boek nodig heeft. Volgens deze verdeling wordt het boek uitgeleverd. Nu kan het gebeuren dat Bruna een boek heeft overgeslagen dat voor één verkooppunt interessant is: dan kan dat toch besteld worden op een aparte bon.

Meestal bestelt Bruna bij het Centraal Boekhuis.

> Wij zijn in zoverre een concurrent van het Centraal Boekhuis, dat wij een distribuerende functie hebben voor onze eigen boekhandels. Wij leveren drie tot vier keer in de week, in de randstad vijf keer.

Van verschraling wil de heer Kamer niets weten.
Hij zegt:

> Het aanbod is breder geworden in zijn algemeenheid. Niet alleen bij B□una trouwens: ook de uitgevers zoeken expansie in meer titels. Vroeger hing het van een paar titels af, dat lag erg gevoelig. Nu heb je geen echt grote pieken meer.
> Wij mikken niet op het literaire publiek.

- Is dat niet interessant voor Bruna?

Jawel. Je moet het zo zien: als je het accent gaat leggen op het literaire boek, heb je een ambiance nodig, waarin ons aanbod nogal afwijkt. De puzzelblaadjes, de Ivanovs, dat is een vrij grote groep van lectuur: de grote kracht van onze winkels. Verstrooiing is moeilijk te combineren met een uitgesproken literair assortiment. In winkels die we hebben overgenomen zorgen we dat het literaire boek een plaatsje krijgt, omdat we anders de klanten afstoten die ons zijn trouw gebleven.

- Over het algemeen koopt u titels in waaraan u zich geen buil kunt vallen?

Ja, dingen die de hoogste omzetsnelheid halen. Wij kiezen voor lectuur die zichzelf kan verkopen. Vooral op de stations heb je te maken met mensen die weinig tijd hebben. Meestal zijn het bestsellers waar naar wordt gevraagd.

- Het streven naar omloopsnelheid, werkt dat geen verschraling in de hand?

Zeker, dat is de ene kant van de zaak. Ik geloof dat het ook goede kanten heeft: er is een aantal winkels dat nog als boekhandel functioneert, terwijl, als Bruna de zaak niet had overgenomen, er misschien een patatzaak in zat. Ik ken voorbeelden van zaken die Bruna echt nodig hadden om te kunnen blijven bestaan. In hun omzetmogelijkheden kwamen ze niet hoog genoeg. In kleinere plaatsen is geen enkele winkelier die alleen van boeken kan bestaan: ze hebben er een sigarenwinkel naast of een drogisterij. Bovendien konden ze het aanbod niet meer aan, en de klant zal de behoefte hebben gehad aan een overzichtelijker presentatie. Dus stapte hij naar Bruna en zei: willen jullie mijn voorraad overnemen? en dan gingen wij eisen stellen aan het interieur. Vaak werden we het dan eens: wij gingen de boeken in consignatie leveren, zodat de winkelier geen risico meer loopt. Als hij het spel, in de goede zin van het woord, met ons meespeelt, dan gaat het heel goed, dan heeft hij boeken die hij anders nooit zou hebben gehad. In zoverre zou het ook zo kunnen zijn, dat er een goede invloed van ons systeem uitgaat. Maar het heeft ook zijn consequenties voor bepaalde boeken, dat geloof ik wel.
Maar we kunnen alleen debuten brengen omdat we met andere boeken een grote omzet halen. Daarom kunnen we tegen De Harmonie zeggen: laten we jullie boeken ook maar eens proberen.
O ja, als hij dat wil kan een contractboekhandelaar de *Russische Bibliotheek* bestellen. Bruna neemt het risico. Maar hij moet natuurlijk wel aan een bepaalde omloopsnelheid komen.

Bruna bestrijkt, volgens schatting van de heer Kamer, tien percent van de boekenmarkt.

Bij bepaalde genres scoren we hoger. Bagley, Wahlöö, daarvan verkopen we wel twintig percent van de oplagen. Maar voor wat het algemene boek

aangaat kun je zeggen: tien percent. De prijs speelt ook wel eens mee. Een duurder boek gaat bij ons minder gemakkelijk dan een goedkoop.

- Houden uitgevers in hun beleid rekening met de driehonderdzeventig Bruna-winkels?

Vast wel. Niet alle uitgevers..., er zijn er die het minder goed doen bij ons. Soms is er een stroeve zakelijke relatie, maar als ze plooibaar zijn, komen ze beter aan hun trekken. Het is zeker zo dat uitgevers met ons rekening houden, vooral de uitgevers die in de sfeer liggen van het populaire boek. Bruna, de uitgeverij, komt wel eens bij ons kijken: wat zouden jullie ervan vinden als we dit of dat gingen doen? Ook andere uitgevers komen wel bij ons. Als wij zeggen dat we er niets in zien, passen ze hun plannen aan, ze maken een andere omslag. Dat gebeurt ook bij de warenhuizen, dat weet ik zeker. Wat dat betreft is de situatie in de Nederlandse boekhandel gunstig: er is overleg.
Ik ben blij met de verticale prijsbinding: daardoor kan nòg het moeilijke boek worden gebracht. Valt die weg, dan wordt het niet alleen voor de boekhandel moeilijk, maar ook voor de uitgever. Je krijgt onherroepelijk verschraling, dat zie je in Zweden. De boeken worden er heus niet goedkoper door.

- Bruna heeft zaken overgenomen die hun oude naam hebben behouden. Is dat geen misleiding?

Vindt u? Ik zou het ook misleidend vinden om de naam Bruna te voeren, terwijl het assortiment duidelijk breder is. Juist op literair gebied willen wij het oude beleid van de overgenomen boekhandels voortzetten. Als we er Bruna op hadden gezet, hadden we het boek daar als het ware weggehaald.

9.

Al een paar keer is de term gevallen: verticale prijsbinding.

Van alles wat de Nederlandse boekhandel bedreigt is de opheffing van de verticale prijsbinding zeker het gevaarlijkste. Wanneer de uitgevers niet meer de verkoopprijs mogen vaststellen van hun boeken, ontstaat er een situatie waarin alleen het massa-boek kan overleven. Kleine uitgeverijen en kleine boekwinkels zullen worden verpletterd onder het principe van de grootschaligheid.

In de boekenwereld wordt met spanning gewacht op de uitspraak van de Hoge Raad in de Maxis-zaak, die nu al twee jaar slepende is. In 1977 boden de grootgrutters Maxis in Muiden en Trefcenter in Venlo boeken aan

onder de vastgestelde prijs. Ze kregen prompt een kort geding aan hun broek, ze verloren het, gingen in hoger beroep, enzovoort.

In Het Vrije Volk zei Rob van Gennep toen:

> De grote afnemers zullen de kleinere uitgeverijen geweldig onder druk zetten wat betreft de inkoopprijzen en de kortingen. Ze kunnen dan onder de adviesprijs gaan zitten en daardoor de kleinere boekhandel, die een substantieel onderdeel van de totale omzet voor zijn rekening neemt, wegconcurreren. Na een paar jaar zal er zowel in de grote steden als in de provincie nog maar een heel klein aantal zelfstandige boekwinkels overblijven die vanwege het lijfsbehoud een klein assortiment zullen voeren.

'Dat betekent,' zo vervolgt het artikel,

> dat de minder gangbare boeken niet meer in voorraad genomen zullen worden, waardoor, aldus Van Gennep, de bereidheid van uitgevers om experimenten te doen en onbekende auteurs kansen te geven praktisch nihil wordt.
> 'Literaire debuten zullen gestencild moeten worden of zoiets,' is een weinig aanlokkelijk toekomstbeeld van Rob van Gennep, die ook bevreesd is voor het voortbestaan van zijn eigen uitgeverij.
> Kortom, door het loslaten van de vaste boekenprijs zal vroeg of laat een groot cultuurgoed misschien niet direct verdwijnen, maar zeker verschralen. De sterksten in de boekenwereld zullen overblijven, vertrossing in het aanbod is onvermijdelijk, tenzij (...) de staat gaat subsidiëren.
> Van Gennep: 'Maar ik zie mijn fonds, of dat van de SUN, die een door de bank genomen antikapitalistische visie heeft, nauwelijks gesubsidieerd worden door een regering-Den Uyl en al helemaal niet door een regering-Van Agt of een regering-Wiegel'.[7]

Het is duidelijk: het opheffen van de verticale prijsbinding heeft hetzelfde effect op de boekhandel als het heiligverklaren van het omloopsnelheidsprincipe. Het verschralingsproces zal zich in versneld tempo voortzetten, wanneer het een op het ander gaat inwerken.

Intussen wordt door het Centraal Boekhuis, waarin uitgevers en boekhandelaren ieder voor de helft participeren, koortsachtig gewerkt aan methoden die het gevaar zouden moeten keren, maar die weer nieuwe gevaren met zich kunnen meebrengen.

10.

Beeldschermen. Twintig boekhandels verspreid over heel Nederland zullen straks voor een proefperiode van negen maanden aangesloten zijn op de computer van het Centraal Boekhuis te Culemborg.

Stel u zoekt een boek dat u vroeger eens hebt gelezen, maar u bent de naam van de schrijver en de titel vergeten. Het is dom, maar het kan. U weet alleen dat in de titel het woordje 'ik' voorkwam. Anno 1979 stapt u naar een boekwinkel, u legt uw probleem uit en de man achter de toonbank schakelt de computer in. Binnen de kortste keren verschijnt er op het beeldscherm een lijst met alle boektitels waar 'ik' in voorkomt die bij het Centraal Boekhuis bekend zijn: hebt gelezen, maar u bent de naam van de schrijver en de titel vergeten. Het is dom, maar het kan. U weet alleen dat in de titel het woordje 'ik' voorkwam. Anno 1979 stapt u naar een boekwinkel, u legt uw probleem uit en de man achter de toonbank schakelt de computer in. Binnen de kortste keren verschijnt er op het beeldscherm een lijst met alle boektitels waar 'ik' in voorkomt die bij het Centraal Boekhuis bekend zijn:

Ik en mijn speelman
Het boek ik
Ik Jan Cremer
Ik Jan Cremer tweede boek
Het ik
Ik mag niet mopperen
Ik heb altijd gelijk
Enzovoort

Met één oogopslag kan de verkoper zien of het boek voorradig dan wel in herdruk is en wat het kost. Via het beeldscherm kan hij meteen bestellen: een van de volgende dagen kunt u uw boek in de winkel ophalen.

Naast de proef met de beeldschermen wordt gelijktijdig een proef genomen met catalogusinformatie door middel van microfiches. Ook hieraan nemen twintig boekhandels deel. Weliswaar is deze methode minder geavanceerd, maar de kosten zijn dan ook zeer belangrijk lager. Met de microfiches kan de boekverkoper eveneens alle titels met 'ik' zichtbaar maken.

Ideaal, toch?

Op het eerste gezicht wel, ja, maar ook hier zitten weer adders onder het gras. Alleen de boekhandels met een grote omzet zullen zich de huur van een beeldscherm (10.000,-- p.j.) kunnen veroorloven: zíj kunnen hun dienstverleningspakket aan het publiek aanzienlijk uitbreiden. Bovendien zullen zij nog minder dan nu geneigd zijn moeilijke boeken in voorraad te nemen. En dan: dankzij het beeldscherm is het niet langer noodzakelijk om hoog gekwalificeerd personeel in dienst te nemen. Na een korte inwerkperiode kan iedereen een beeldschermtoetsenbord bedienen: 'Ook de meisjes van Jamin', zoals in het vak wel wordt opgemerkt, wat misschien weer kan leiden tot een intensivering van het samenwerkingsverband tussen Bruna en Jamin.

Het Centraal Boekhuis heeft drie functies: het is een groothandel, die de titels van alle aangesloten uitgeverijen in voorraad houdt; het is een transportbedrijf, dat de boekhandels in het land van voorraad voorziet; en het is een rekencentrum, dat alle bestellingen centraal factureert. Tot 1972 was het Centraal Boekhuis een activiteit van de Vereeniging ter bevordering van de belangen des Boekhandels, sinds dat jaar is het een BV, met drie uitgevers- en boekverkoperscommissarissen en twee onafhankelijke commissarissen van buiten het vak.

R.H. Smedema, directeur van het Centraal Boekhuis BV, zegt: 'Vroeger praatte iedereen uit de Vereeniging mee. Dat gaf niet de dynamiek die het bedrijf nodig had'.

Thans werkt het C.B. met ponskaarten. Verkoopt een boekhandelaar een boek en wil hij een nieuw exemplaar bestellen, dan stuurt hij de ponskaart uit het boek naar Culemborg. De ponskaart is machineklaar. 's Nachts worden de facturen gemaakt, de volgende dag worden de boeken in het magazijn afgehaald en deze kunnen een dag later bij de besteller zijn.

'Voor de proef met beeldschermen hebben we geprobeerd zoveel mogelijk categorieën van boekhandels aan te sluiten', zegt de heer Smedema.

> Er zitten grote, maar ook wel middelgrote zaken in de proef. Voor de hele kleine boekhandels is zo'n ontwikkeling wat aan de prijzige kant.
> Het probleem om het publiek informatie te geven over het algemene boek wordt voor de boekhandel steeds groter. De kennis is in steeds mindere mate aanwezig.

Het hoofd commerciële zaken van het Centraal Boekhuis, **H.A. de Meijer,** valt directeur Smedema bij: 'Het personeel is tegenwoordig vaak minder gekwalificeerd. Het aantal titels was vroeger belangrijk kleiner. Daardoor had de boekverkoper een relatief grotere titelkennis'.

Smedema:

> Het assortiment was nog niet zo breed: er waren acht- à negenhonderd nieuwe titels per jaar. Nu is dat aantal vele malen groter per jaar. Bruna heeft het dan ook gezocht in de beperking van zijn assortiment, hoewel ik de indruk heb dat Bruna al weer bijdraait. Je moet uitkijken dat je niet hetzelfde doet als een boekenclub, want dan heb je geen functie meer.
> Je kunt altijd veel leren van de levensmiddelenverkoop: een discounter met vijfhonderd artikelen kan alleen blijven bestaan omdat er een supermarkt bestaat met twaalfduizend artikelen. Na verloop van tijd groeien ze naar elkaar toe: de discounter neemt er artikelen bij omdat er vraag naar is en de supermarkt stoot artikelen af. Dan ontstaat er weer een gat in de markt en krijg je ineens de witte winkels. Dat zijn golfbewegingen die je ook in de boekenbranche kunt gaan constateren. Het ene moment zal je een breed assortiment aantreffen, dan is er weer wat verschraling. Het is een trendmatige ontwikkeling. En geloof mij: de boekhandel gaat een steeds breder assortiment aanbieden dankzij de verfijning van de distributie. Het gemiddelde titelbestand bij de boekhandel is verdrievoudigd, maar de winkels zijn niet groter geworden: er zijn meer **verschillende** titels: geen gemiste verkoopkansen en dat kan doordat de distributie beter is georganiseerd. Uitgevers leren het vak een beetje. Ik bedoel: het management. Ze zijn gaan begrijpen dat je na twee jaar een besluit moet nemen en een boek dat niet loopt moet afstoten. Dat levert toch niets op. Ik krijg soms zelfs de indruk dat er speciaal voor de ramsj wordt geproduceerd.

De Meijer: 'Het heeft te maken met een noodzakelijke, actievere marktbenadering, om het woord agressiever maar niet te gebruiken'.

- Hoe denkt het Centraal Boekhuis over de verticale prijsbinding?
Smedema:

Daar laat ik me niet over uit. Ik geloof niet dat de consument mag verwachten dat de boeken goedkoper worden. De marges zijn niet zo groot dat er ruimte is voor een aanzienlijke verlaging van de prijzen. Aan de andere kant hebben we te maken met een duidelijk stagnerende markt, dan willen dit soort processen er toch wel een versnelling in brengen.

- Maar die versnelling zal een enorme bedreiging betekenen voor de kleine boekhandel.
Smedema:

De vraag is of de kleine boekwinkels zich dan niet achter een grote inkoopcombinatie gaan scharen. Kijk maar naar de levensmiddelen: er is bijna geen enkele zaak die nog zelfstandig inkoopt.

U bent niet bang voor die ontwikkeling?
Smedema:

U moet goed beseffen dat dit een aantal verkooppunten kost. Het vraagt een andere instelling van de detaillisten. Andere branches leren dat zo'n ontwikkeling een sterk sanerende werking heeft.

De Meijer:

Je breekt ook een lans voor meer specialisaties in de boekhandel: als men een bepaald assortiment aanbiedt, is men wat minder kwetsbaar in de prijsstelling.

Smedema:

Onder bepaalde omstandigheden moet je bekijken wat je functie nog kan zijn. Een boekverkoper zou nu ook een manager moeten zijn. Die prijs is nu nog geen element in het spel, die factor komt er straks dan bij.
We zijn op de goede weg. Er is een heel goede basis om straks de loslating van de verticale prijsbinding op te vangen.

11.

Martin Ros:

De stagnerende informatie, dat is het grootste probleem. Je moet je geen illusies maken, dat je het publiek dat nu Robbins leest en TROS kijkt kunt vangen, maar je moet wel proberen je boeken bekend te maken. Als dat niet gebeurt, krijg je verstoppende kanalen. Het is belangrijk dat daar iets aan gebeurt.
De service in sommige boekhandels begint te verlopen.

Verantwoording.

Dit artikel is onder meer gebaseerd op interviews met Martin Ros, Gert Jan Hemmink, Geert van Oorschot, L.J.M. Kamer, R.H. Smedema, H.A. de Meijer, Rob van Gennep. Behalve aan hen is de schrijver ook dank verschuldigd aan Jan Brokken en Jaco Groot voor hun adviezen.

Eindnoten:

1 Roland Bekking: Omzet boekhandel stijgt in stagnerende markt; Nieuwsblad voor de Boekhandel, 5 januari 1979.
2 Idem: 'Aan sanering van het titelaanbod zal niet zijn te ontkomen'; Nieuwsblad voor de Boekhandel, 18 januari 1979.
3 Idem: 'Als we distributieproblemen niet oplossen kunnen we de rest ook wel vergeten'; Nieuwsblad voor de Boekhandel, 25 januari 1979.
4 Stichting Speurwerk: Speurwerk Boeken Omnibus 1978, januari-september.
5 Zie noot 1.
6 C.C.E. Glazenburg en H.M. Sigmond-Joekes: Modern antiquariaat in Nederland, eindexamenscriptie Frederik Muller Akademie, Amsterdam, mei 1976.
7 Frank van Dijl: De grootgrutters en het boek; Het Vrije Volk, 14 mei 1977.

verkaveling
j.f. Vogelaar

> Het is een mythe dat de pers-onvrijheid toeneemt met de grootte van de uitgeversconcerns. Zelfs niet een enkel begin van een deugdelijk bewijs voor deze stelling is geleverd. De grote verscheidenheid van dagbladen (100), publieksbladen (5000) en boektitels (50000) alleen al in Nederland doet het omgekeerde vermoeden.

Aldus R.E.M, van den Brink (voorzitter raad van bestuur Elsevier) in *Het geheim van de uitgever*. Dit boekje, uitgegeven ter gelegenheid van het afscheid van Rienk Visser als direkteur van Kluwer, verrast vooral door de welhaast idyllies onbekommerde toon van de bijdragen. Nagenoeg alle auteurs voelen zich, getuige hun bevindingen van het boekenbedrijf, lekker bij de huidige gang van zaken. En waarom ook niet, ze leven er immers van. Hoe de organisatie van de boekenproduktie en -distributie ook, vooral in technies opzicht, verandert, die verandering wordt ofwel bij voorbaat als onontkoombaar beschouwd of zonder meer gezien als verbetering; in beide gevallen aksepteert men de voldongen feiten en worden vervolgens alleen die vragen zinvol geacht die zich beperken tot techniese aspekten. Al het andere is spekulatie, niet ter zake kundig dan wel onzakelijk. Van den Brink kan de vermeende samenhang tussen koncernvorming in de uitgeverswereld en pers-onvrijheid een mythe noemen dankzij een andere mythe, die van het *getal* en de *pluriformiteit*, uitgerekend twee faktoren die voor de onvrijheid bepalend zijn. Het is maar wat je onder persvrijheid verstaat. Die schijnt voor mensen als Van den Brink reeds gewaarborgd als er globaal genomen *voldoende* is: voldoende bladen, tijdschriften, titels (ongeacht of die, wat al de praktijk is, allemaal door slechts enkele papierfabrieken geleverd worden) en voldoende variatie in het assortiment (verscheidenheid = keuzemogelijkheid = vrijheid). Maar voldoende van *wat* eigenlik? - over de inhoud wordt zelden gesproken. Daarom kan het deugdelik bewijs waar Van den Brink het over heeft, nooit en te nimmer geleverd worden, daarvoor is immers een ander *gezichtspunt* nodig; de visies die dat oplevert zullen, met Elseviers maatstaven gemeten, *altijd* ondeugdelik zijn. Hiermee is het niet anders dan met de parlementaire demokratie, waarvan de formele pluriformiteit door degenen die erbij zweren gelijkgesteld wordt met reële vrijheid. Aan anderen om het tegendeel te *bewijzen*.

Ook met cijfers kan op dit punt weinig bewezen worden. *De Stichting Speurwerk betreffende het Boek* (lange tijd trouwens staande onder voorzitterschap van Van den Brink) levert al sinds 1960 stromen cijfers over de boekensektor. Zelden bewijzen ze iets anders dan wat men bewezen *wil* zien. En het breed opgezette *Struktuuronderzoek Boeken*, dat al sinds jaar en dag gaande is en naar verluidt binnenkort zal worden afgesloten, verschaft ongetwijfeld zeer veel cijfermateriaal maar, gezien de deelstudies, waarschijnlik zinledige interpretaties. Begrippen als vraag en aanbod, behoeften, motivatie enz. worden namelik gehanteerd alsof ze iets eksakts aanduiden. Uitgeverij en boekhandel dienen zich, zo luidt vrij vertaald het advies van een der deelstudies, aan te sluiten bij het veranderende konsumentengedrag, alleen dan hebben ze kans op overleven. En Koning klant z'n gedrag is uiteraard het resultaat van diens behoeften, wensen, persoonlike smaak en keuze. Geen ondernemer,

dus ook geen (grote) uitgever, die binnenskamers nog in deze mythe zal geloven. Niettemin wordt ermee gewerkt. Hoe mooi ziet alles eruit wanneer men aanneemt dat hetgeen men graag gelooft ook bestaat: een schrijver die in vrijheid schept wat en hoe hij verkiest, een lezer die in vrijheid leest waar hij behoefte aan heeft, en de uitgever en boekhandelaar die de service verzorgen.

Een hele verzameling frasen op dit gebied - hoe groter de kommerciële belangen hoe duurdere woorden er gebruikt worden, zie *Het geheim van de uitgever* - kan gevoeglik terzijde geschoven worden door vast te stellen dat informatie, meningsvorming, kultuur en amusement grotendeels handelsobjekt van kommerciële instellingen zijn geworden, waarvoor uiteindelik maar één kriterium geldt: konsumeerbaarheid dwz. verkoopbaarheid. Schaalvergroting, vaak met techniese argumenten gemotiveerd, maakt *massale* konsumeerbaarheid noodzakelijk. Wat men dan ook ziet, in de media (ook de niet direkt kommerciële) zogoed als in de uitgeverij, is dat bij alles wordt ingespeeld op veronderstelde, massaal te bevredigen wensen en behoeften. Voor al het andere heeft men het scheld-

woord ‘elitair’ klaarliggen, bij voorkeur gebezigd door intellektuelen.

Koncernvorming is dan misschien niet de oorzaak van een massale marktstrategie op het gebied van de publicistiek, maar wel een voorwaarde, in elk geval de enige vorm om de diversiteit van het assortiment (boeken, tijdschriften, bladen en binnenkort andere zachte waar, alle met hun onderscheidene genres en dito publieksgroepen) optimaal te exploiteren. Niet uit de zucht om de zwakke onderdelen ervan, de literatuur b.v. koste wat kost te steunen of meer kansen te geven. Nee, eerder omgekeerd, om het geld dat ook b.v. in literatuur zit eruit te halen, en is het niet het grote geld dan valt er op z'n minst toch goodwill voor het bedrijf in z'n geheel uit te peuren.

Als ik wat artikelen van mezelf over de boekenmarkt herlees van een jaar of acht geleden, dan blijkt er eigenlik weinig veranderd. Er is voornamelijk een bestendiging te zien van ontwikkelingen die zich in de zestiger jaren in een razend tempo hebben voltrokken. De sanering is inmiddels een voldongen feit. De uitgeverswereld floreert, wordt gezegd, maar hoofdzakelik op de beurspagina ben ik bang.

Indertijd werd er op de fuseringen en dreigende standaardisering óf cynies gereageerd óf uitsluitend moralisties. Wat het laatste betreft waren de trefwoorden: informatie-verschraling, bedreiging van ‘het’ woord, ‘het’ boek. De verkommercialisering werd als iets uitwendigs gezien, men was er niet op bedacht dat die tot in het lezen en schrijven zelf doordringt, tot in de waarneming, ervaring en werkelikheidsbeleving. Dat is inderdaad niet met cijfers aan te tonen, het gaat namelik veelal om iets dat men niet eens (meer) kan zien. De verontrusten konden toen, zoals nu getuige Van den Brinks uitpraak, gerustgesteld worden met een verwijzing naar de diversiteit van het aanbod.

Het aantal literaire fondsen is niet drasties verminderd, dat is waar, grote koncerns handhaafden hun literaire afdelingen of zetten zelfs nieuwe op. Er lijkt dus niets veranderd. Veranderd niet, versterkt wel: alle literaire fondsen zijn, op een enkele toevallige uitzondering na, variaties van hetzelfde, offreren dezelfde hapklare konsumentenliteratuur bestemd voor dezelfde markt, voor hetzelfde publiek. Er is nauweliks ruimte voor riskante uitgaven, voor eksperimenten van welke aard dan ook; uitgaven die het moeten hebben van de lange termijn zijn nagenoeg onmogelik geworden. Wanneer de Bezige Bij zou ophouden te bestaan, dat tekent de situatie, zou er in Nederland voor een belangrijk deel, uiteraard niet het gemakkelikste deel, van de literatuur geen bestaansmogelikheid meer zijn, het zou domweg niet meer worden uitgegeven. Wat de boekhandel betreft is de helft van wat er aan literatuur geschreven wordt (en hoe lang zal het nog duren dát het nog geschreven wordt) een uitstervend diersoort. Juist omdat het met de literaire markt zo goed gaat neemt voor ‘minderheden’ de vrijheid af, want wat floreert is de onverplichte lektuur vervaardigd per strekkende meter. Die verdringt letterlik de alfabetiese literatuur uit de uitgeversfondsen, uit de boekhandel, uit de media, uit het literatuuronderwijs, en straks uit het bewustzijn en de schrijfmachine. Menig literair boek kan nu al niet meer zonder subsidie worden uitgegeven (de kosten van het schrijven neemt de uitgever sowieso nooit voor zijn rekening, zodat het schrijven nu al bijna geheel van subsidie afhankelik is - tot een regulier schrijversloon heeft dit evenwel nog niet geleid). Een bepaalde literatuur wordt binnen afzienbare tijd ekonomies vrijwel onmogelik. Vanwege de beperkte oplage worden juist die boeken te duur. Een beperkte oplage is op zich niet iets rampzaligs, ze wordt echter als een (onoverkomelik) bezwaar gezien wanneer populaire verkoopcijfers als norm gelden.

In vergelijking met andere kunstprodukten en kultuurmanifestaties is een oplage van duizend eksemplaren best akseptabel, temeer daar boeken (steeds meer) geleend worden. Ekonomies wordt een dergelijke oplage onverantwoord geacht, gemeten namelik naar de produktiekosten van populaire uitgaven. Terwijl er de laatste jaren minder boeken, gekocht worden, is het aantal titels dat wordt uitgegeven sterk uitgebreid. Het is dus dringen geblazen. De uitbreiding van het aantal titels is namelik geen uitbreiding van soorten boeken maar van variaties van hetzelfde (sukses). Voor de uitgevers is het werken in de breedte, meerdere titels-kleinere oplagen, een spreiding van risiko; voor het boek, en dus ook voor de schrijver, is het risiko (om weggedrukt te worden) evenredig groter geworden. Vrijheid blijheid. Diversiteit, dat mooi ogende woord, betekent dus helemaal niet een veelzijdiger keuzemogelikheid voor de lezer, geen grotere bereikbaarheid van niet-populaire uitgaven, maar is enkel een veelvuldiger opdringen van steeds hetzelfde genre in alle soorten en maten. Pluriformiteit is in feite amorfiteit waarin het afzonderlike boek dat niet over natuurlike aantrekkingskracht beschikt (aktualiteitswaarde, bekendheid van de auteur enz.) als in het niets verdwijnt. Nogmaals, de koncernvorming is misschien niet een rechtstreekse bedreiging van niet-courante boeken, ze helpt wel geducht mee aan het doen verdwijnen ervan.

In de literaire fondsen zullen uitgaven die verlies opleveren of alleen maar niets opleveren niet lang getolereerd worden. *Elke* uitgave dient namelik op eigen kracht te kunnen voldoen aan de norm van de markt (die trouwens inmiddels danig verhoogd is). Daarin werken de niet-ekonomiese faktoren in de verspreiding van literatuur als ‘versterkers’: literaire kritiek, onderwijs, bibliotheken, media.

Er heeft *in* de literatuur de afgelopen jaren,

naar het zich laat aanzien, een regelrechte verkaveling plaatsgevonden tussen genres. De scheidslijnen tussen fiktie en nonfiktie, literatuur en lektuur, boeken en tijdschriften zijn al langer kloven geworden. Maar ook binnen de literatuur zijn er steeds minder overlappingen van groepen lezers voor verschillende soorten literatuur: bepaalde genres (die op zichzelf helemaal geen genres zijn maar dat gemaakt zijn, bvb. moeilike, zgn. eksperimentele literatuur) vinden hooguit nog kleine groepen geïnteresseerden, daarbuiten bestaan ze eenvoudig niet. Het is al te gemakkelik dat uitsluitend aan de moeilikheidsgraad ervan te wijten. Soortgelijke scheidslijnen zijn getrokken tussen lezers van literatuur en van theoretiese of politieke geschriften. Dat vindt men weerspiegeld in het besprekingsbeleid van kranten. In vrijwel geen enkele krant of weekblad worden b.v. boeken van uitgeverijen als Van Gennep en SUN besproken; informatie over verschenen titels blijft beperkt tot advertenties. Buiten het (gesloten) circuit van aktief geïnteresseerden vinden die boeken nauweliks lezers, en de lezers die boeken niet. Toch dienen ook deze uitgaven te voldoen aan dezelfde ekonomiese normen. Ik elk geval zijn ze onderworpen aan de ekonomiese regels van de verspreiding door de boekhandel. Wanneer daarom de pluriformiteit als bewijs voor persvrijheid moet gelden, is dat zonder meer bedrog te noemen, zij het eerlik gemeten naar de eisen van het zakenleven.

Austratie Peter van Straaten.

Een citaat uit een samenvatting (in het Nieuwsblad van de Boekhandel) van een deelstudie van het Struktuuronderzoek Boeken:

> Gebleken is dat titels met een hoge oplage meer en meer terechtkomen bij grotere uitgeverijen. Non-fiction voor een betrekkelijk kleine groep geïnteresseerden, fiction van debutanten en van minder gelezen auteurs zijn met name het werkterrein voor de kleinere uitgeverij. Zowel naar profiel als naar kostenstruktuur en arbeidsklimaat sluiten deze ook beter daarbij aan. Aangezien is gebleken, dat er steeds weer nieuwe uitgeverijen worden opgericht, elk met een eigen gezicht, behoeft voor verschraling van het aanbod in het algemeen niet te worden gevreesd. Wel dreigt gevaar voor de fictionuitgeverij, omdat de consument in toenemende mate overgaat tot het lenen van fiction-uitgaven. Het produceren van veel titels behoeft overigens niet per se positief beoordeeld te worden. Er kan zeker ook

> sprake zijn van overtolligheid. En er kan een vicieuze cirkel ontstaan, doordat voor sommige segmenten de vraag daalt, waardoor de verkochte oplage afneemt. Sommige uitgevers trachten dit te compenseren door meer titels uit te geven, waardoor bij een gegeven markt de verkochte oplage nog verder daalt. De uitgave-beslissing wordt ook nog te vaak bepaald door kostprijsoverwegingen in plaats van door een reële inschatting van de afzetmogelijkheden.

Ook hier wordt ogenschijnlike diversiteit, verzorgd door de kleine gespecialiseerde uitgeverijen, gezien als iets dat de vrees voor verschraling ongegrond maakt. Maar zoals de afzonderlike onrendabele uitgave *in* een fonds uitermate kwetsbaar is en hooguit getolereerd wordt, zo is ook de kleine uitgeverij een fragiel iets, afhankelik van partikulier initiatief en inzet, in ekonomies opzicht zeer kwetsbaar. Wanneer bepaalde sektoren van nieuwsvoorziening, wetenschappelike, politieke, belletristiese literatuur uitsluitend zaak worden van min of meer gespecialiseerde kleine uitgeverijen zullen die sektoren zelf even kwetsbaar zijn als die uitgeverijen. Net zoals wanneer men voor andere essentiële levensbehoeften uitsluitend aangewezen zou zijn op konjunktuurgevoelige boetieks. En misschien is het al zover. Is er in een kleine plaats naast de kiosk, kantoorboekhandel of inloopzaak geen boekhandel die risikoos aandurft, dan zijn bepaalde kranten, tijdschriften en boeken niet eens te krijgen. En toch maar zeggen dat het praten over personvrijheid elke grond mist. Ik kan tot slot alleen maar herhalen wat ik in 1971 schreef:

> Maar het probleem ligt waarschijnlik minder in de produktie dan in de distributie. Door goedkopere produktie- en reproduktiemetoden is vandaag de dag iedereen in staat boeken te produceren. Maar het zwaartepunt van de markt ligt in de verspreiding, en daarin speelt het opkopen van reeksen boekhandels door uitgeverijen en de centralisatie van biblioteken een belangrijke rol. Daar wordt juist de vraag urgent: wat voor soort boeken en welke informatie het meest bedreigd worden (...). Daar de meeste boekhandels vooral een snelle doorstroming vereisen, zullen de boeken die een langere aanloopperiode vragen uit de stoet vallen.

Temeer daar de boekhandels nu al vaak de tijdsduur, dat een boek in de winkel mag staan of liggen, afmeten naar het aantal centimeters dat het betreffende boek inneemt; slechtverkopende boeken zullen volgens deze berekeningen soms niet langer dan twee weken in voorraad gehouden kunnen worden. Men kan dan wel mooi praten over alternatieve uitgeverijtjes en wat al niet meer in de stijl van een links partikulier initiatief, maar de realiteit is dat de mogelikheden voor informatie en literatuur die niet beantwoorden aan de eisen van massakonsumptie, zoals politieke literatuur en alle vormen van tegen-informatie afhankelik zijn en steeds meer afhankelik zullen worden van de koncerns die de informatiemedia en publiciteitskanalen beheersen.

De schijn van censuur
Andre Matthijsse

Een cartoon is karikaturaal, stelt de werkelijkheid overdreven voor, tot in het belachelijke. De grenzen van de werkelijkheid worden overschreden in de richting van het gebied van de persoonlijke beleving van de werkelijkheid. Bijvoorbeeld (eerste plaatje) een tekening van een mannetje dat ons via het ballonnetje meedeelt dat censuur toch bestaat. Vervolgens (tweede plaatje) verschijnt achter hem een politieman met een naar het hoofd van het mannetje zwiepende gummieknuppel; omdat, volgens het politieballonnetje géén censuur bestaat. De agent heeft gelijk: in artikel vijf van de grondwet van de Bondsrepubliek Duitsland - en de cartoon is uit de BRD afkomstig - luidt het letterlijk: *Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äussern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichtstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt.* Iedereen heeft het recht zijn mening in woord, geschrift en beeld vrij te uiten en te verspreiden en zich uit algemeen toegankelijke bronnen ongehinderd te onderrichten. De persvrijheid en de vrijheid van berichtgeving via radio en film worden gewaarborgd. Censuur wordt niet toegepast. (Met excuses voor het lelijke Nederlands.) In artikel negentien van diezelfde grondwet kunnen we bovendien nog lezen dat een grondrecht in geen geval in zijn wezenlijke inhoud mag worden aangetast. Gegarandeerde vrijheid van meningsuiting derhalve in de Bondsrepubliek. Maar hoe zit het dan met dat zwiepende knuppeltje? Dat is er omdat je weer niets mag zeggen wat in strijd is met de grondwet. Ook dat staat in de grondwet. Overdreven werkelijkheid? Dat wel, maar toch minder karikaturaal dan zou mogen worden verwacht. Want wat een godvergeten rare democratie is die Bondsrepubliek toch, en wat is zij waard als die vrijheid van meningsuiting voor ‘rechts’ groter is dan die voor ‘links’? De cartoon is overdreven, maar toch ook werkelijkheid.

Over de graficus Klaus Staeck is ook in Nederland uitvoerig geschreven. Hij maakt politieke collages. Goed, dat mag. Maar als ‘rechtse’ politici dat werk letterlijk vertrappen mag dat ook, Staeck mag door die laarzen zelfs voor *fascistische agigator* worden uitgemaakt. Staeck begon een proces om die betiteling te verbieden en verloor. Günter Wallraff is hier eveneens uitgebreid aan bod gekomen. Hij begon een proces omdat hij zich niet door Bild als *Untergrundkommunist* wilde laten uitschelden. Wallraff verloor. Maar Wallraff moest wel voortdurend op last van gerechtelijke uitspraken de tekst van zijn boek over Bild herzien, omdat hij over Bild niet mag schrijven zoals hij wil. Ook Heinrich Böll heeft een poging ondernomen via de rechtbank een einde te maken aan verdachtmakingen; vergeet het maar, in de Bondsrepubliek mag je van Böll zeggen wat je wil. De argumenten waarmee het Springerconcern zijn processen tegen Wallraff wint, gaan voor mensen als Wallraff, Böll en Staeck klaarblijkelijk niet op. Dat is op z'n minst een merkwaardige verdeling van meningsvrijheid, maar wie ben ik om dat te zeggen; geen jurist in ieder geval. Staeck wel, maar dat helpt hem niks.

Ook Peter O. Chotjewitz is jurist. Schrijver trouwens ook. Als advocaat van politieke gevangenen richtte hij begin april 1977 een appèl aan enkele vooraanstaande Duitse schrijvers en aan de pers. Tachtig van de politieke gevangenen waren in

hongerstaking gegaan als protest tegen de manier waarop ze in de gevangenis werden behandeld, Chotjewitz vroeg de adressanten correct en volledig te zijn in hun berichtgeving over deze zaak en zich in te zetten voor die gevangenen. Als document voegde Chotjewitz bij zijn oproep een verklaring die door de gevangenen was opgesteld. Deze verklaring eindigde met: *Den Widerstand bewaffnen, die Illegalität organisieren, den anti-imperialistischen Kampf offensiv führen*. Een dergelijke omroep is in strijd met de grondwet, dus strafbaar. Een openbare aanklager was van mening dat Chotjewitz door het verspreiden van de verklaring bijdroeg aan criminele samenzwering. Chotjewitz' antecedenten wer-

den onderzocht. De Duitse justitie constateerde dat Chotjewitz in het verleden al contact met Andreas Baader (uitroepteken) had gehad, en dat hij Baader sinds 1975 had verdedigd. Dat is weliswaar niet verboden, maar in een land waarin politiek ‘rechts’ een voormalige nazi als Karl Carstens als kandidaat voor de komende presidentsverkiezingen naar voren schuift toch op zijn minst bedenkelijk. Begin vorig jaar werd een aanklacht tegen Chotjewitz ingediend. Hoe het daarmee gegaan is, weet ik niet. Dat gewroet heeft Chotjewitz in ieder geval niet lekker gezeten. Voor hem aanleiding om er een boek over te schrijven. Dit is in de Duitse literatuur niet opmerkelijk. Het is, meer dan hier bijvoorbeeld, zelfs een goede traditie geworden om literair in te spelen op politiekmaatschappelijk actuele gebeurtenissen. Voorbeelden te over: Peter Schneider, Uwe Timm, Heinrich Böll, Gerhard Zwerenz, Rolf Hochhuth. Chotjewitz op zijn beurt schreef een ‘romanfragment’. Over Fritz Buchonia, die zoals Chotjewitz jurist is, die zoals Chotjewitz uit het Italiaans vertaalt, wiens antecedenten eveneens door de justitie worden onderzocht. Buchonia krijgt er de kriebels van, begint vervelend te dromen, weet niet meer wat droom is en wat werkelijkheid, probeert met een roman de affaire van zich af te schrijven (het romanfragment). Deze literaire vormgeving geeft Chotjewitz de mogelijkheid het verhaal te laten balanceren op de grens tussen werkelijkheid en fantasie. Buchonia droomt alleen maar dat hij in de gevangenis terecht komt en daar in hongerstaking gaat... Etc.

Het romanfragment - onder de titel *Die Herren des Morgengrauens* - had eind vorig jaar in de zgn. Autoren Edition van de Bertelsmann Verlag moeten uitkomen. De tekst was al gedrukt, het omslag gereed en de voor de reeks verantwoordelijke redacteur, Gerhard Beckmann, liet in de prospectus voor de boekhandel weten hoe trots hij was Peter O. Chotjewitz te kunnen aanbieden. En toen las Beckmanns baas bij Bertelsmann het romanfragment. En die zei nee. Want zo'n boek zou wel eens een proces kunnen opleveren. En Bertelsmann mag dan het grootste uitgeversconcern van de Bondsrepubliek zijn, daar kon Bertelsmann toch niet aan beginnen. De zo goed bekend staande Autoren Edition stond op het punt uit elkaar te klappen. Inmiddels heeft de Berlijnse Atheneum Verlag de reeks van Bertelsmann overgenomen en is *Die Herren des Morgengrauens* bij de kleine Berlijnse Rotbuch Verlag verschenen. Het machtigste Duitse uitgeversconcern bang voor politieke moeilijkheden? Nog een voorbeeld. Bij de Goldmann Taschenbuchverlag, die tot het Bertelsmann-concern behoort, verscheen een bundel hedendaagse Duitse poëzie. Een aardig initiatief, ware het niet dat de uitgeverij achterin de uitgave de volgende tekst afdrukte: *Diese Dokumentation enthält auch Gedichte, mit deren Inhalt sich der Verlag durchaus nicht identifizieren kann. Um der Vollständigkeit willen, und auch um jeden Anschein von Zensur zu vermeiden, erscheinen sie dennoch in dieser Sammlung*. De verantwoordelijke uitgever maakt al bij voorbaat een verontschuldigend gebaar. Vrijheid van meningsuiting? Ja hoor. Censuur? Welnee. Maar ondertussen stapelen de voorbeelden zich op, die aantonen dat in de Bondsrepubliek in toenemende mate met die artikelen vijf en negentien van de grondwet de hand wordt gelicht. Zo zijn er vreeswekkende verhalen te vertellen over hetgeen er in de Bondsrepubliek met de bibliotheken aan de gang is. Een tekst van een internationaal erkende schrijver als Heinrich Böll bijvoorbeeld moet toch als een algemeen toegankelijke bron worden aangemerkt, die iedereen moet kunnen benutten. Maar de teksten van Böll verdwijnen

uit schoolboekjes, uit bibliotheken. Jaap Walvis heeft van deze ontwikkeling een inventarisatie gemaakt, die elders in dit nummer is opgenomen.

En voor wie denkt dat wie zoekt ook wel wat vindt en dat je niet op alle slakken zout moet leggen en het allemaal best meevalt als je het een beetje reëel bekijkt tenslotte valt dat gedonder met die terroristen ook niet mee etc., voor hun de belevenissen van Gerrit Bussink, die bezig is aan vertalingen van Peter-Paul Zahl en Chotjewitz (zie fragmenten elders in dit nummer) en onder anderen met Zahl ging praten. Zahl zit zoals bekend in de gevangenis. Bussink kreeg toestemming van de Duitse justitie om exact twee uur Zahl te bezoeken; overigens wel in gezelschap van drie meeluisterende beambten. Toen Bussink terug naar Nederland reed overkwam hem het volgende (en ik citeer zijn verslag, zoals gepubliceerd in *De Groene Amsterdammer* van 21 januari jl.):

> (...) opeens schiet er links een auto langs je heen, tegen het tegemoetkomende eenrichtingsverkeer van de afrit in. Uit een rechterportierraam een zwaaiende arm met een van rood licht voorziene pannekoek. Je wordt bijna in de berm gedrukt, bent een beetje verbaasd en denkt meteen: politie, laat ze maar komen, want ik weet zeker dat ze me toch niks kunnen maken. Twee sekonden later wordt je dan al half wakker als je uit de auto voor je drie mannen in burger te voorschijn ziet springen. Een van de drie posteert zich bij je linker voorwiel en richt de loop van zijn machinepistool recht op je bovenlijf. De tweede komt naar je toe, zegt dat je zeker al in de gaten hebt dat ze van de politie zijn, legitimeert zich als je erom vraagt met een koperen plaatje als *Kriminalpolizei*, vraagt je papieren en sommeert je uit te stappen, kofferruimte en motorkap open te maken. Je gehoorzaamt, lichtelijk verdwaasd door het permanent op je gerichte machinepistool. Terwijl je uitstapt en voorzichtig om de auto heenloopt

> ontvouwt zich het volgende beeld: ook pal achter je staat een burgerauto, waaruit eveneens drie grimmige leeftijdgenoten in burger te voorschijn zijn gekomen. Half in dekking van zijn eigen auto staat een van het drietal, met zijn machinepistool door de ruit van de auto heen op mij gericht. Je kijkt nog een keer en dan ontdek je ook de derde auto, alweer met drie man erin, maar die staat met knipperende parkeerlichten zo'n dertig meter achter het tafereel de boel in de gaten te houden.

Einde citaat. Zo gaat dat dus in de Bondsrepubliek. Natuurlijk mocht Gerrit Bussink doorrijden. Niets aan de hand.

Twee nachtmerries*
Peter O. Chotjewitz
Moord
Vertaling: Gerrit Bussink

Voor de bewakers scheen het luchten een soort manoeuvre te zijn waarbij ze hun discipline en kracht konden bewijzen.

Het begon met het openen van de deur door een bewaker die de cel betrad, gevolgd door twee marechaussees met machinepistolen die zich bij de deur posteerden. Door de geopende deur zag Fritz buiten op de gang nog meer gewapende marechaussees staan. De bewaker legde een komplete set kleren op de brits. Fritz kleedde zich naakt uit en bukte zich met gespreide benen. De agent bukte zich vervolgens eveneens en wierp een spiedende blik in zijn anus.

Daarna tilde hij Fritz' zak omhoog om te zien of hij er iets onder had verstopt, Fritz opende zijn mond, boog voorover en zei ‘a’. De bewaker scheen daarbij met een zaklamp in de mondholte waarbij Fritz zijn neus optrok en zijn adem inhield omdat die kerel altijd een beetje naar feacalieën rook, wat waarschijnlijk lag aan het feit dat hij de lichaamsopeningen in de verkeerde volgorde kontroleerde.

Daarna mocht Fritz de nieuwe kleren aantrekken, terwijl de oude spullen ter kontrole naar het kantoor van de veiligheidsinspekteur werden gebracht. Voordat hij de cel verliet werd hij afgetast met een detector die reageerde op metalen voorwerpen, en hoewel het dak rondom met sterk, fijn gaas was afgezet, tot aan de daar boven zittende transparante overkapping toe, moest hij minstens twee meter van de rand blijven.

Al in het begin van zijn gevangenschap had men hem laten weten dat alle faciliteiten, zoals het afzonderlijk luchten, het wekelijkse bad waarbij twee funktionarissen als een erewacht bij zijn badkuip stonden en anderen de deur bewaakten, konden worden ingetrokken als hij tegen het personeel durfde te spreken. Hij mocht alleen praten met de bewakers die waren ingedeeld om hem te bedienen en die je herkende aan het feit dat ze slechts met een pistool gewapend waren, wat echter niet veel opleverde omdat ze zijn wensen, als ze er al op reageerden, meestal zwijgend vervulden.

Zo restten hem ter verstrooiing alleen de twintig boeken die hij in zijn cel had. Meer mocht niet, omdat de cel altijd overzichtelijk en geordend moest zijn en hij kon ook niet alle boeken krijgen waar hij om vroeg.

Zodra het luchten was afgelopen moest hij zich opnieuw uitkleden, werd weer onderzocht en kreeg zijn oude spullen terug. Meestal was hij te moe om de cel dan nog op te ruimen, die tijdens zijn afwezigheid werd gekontroleerd en er daarom steeds uitzag of er een horde vandalen had huisgehouden.

In plaats daarvan liet hij zich op zijn brits vallen, wat werd toegestaan hoewel volgens de huisregels de gevangene overdag alleen op bed mocht liggen als hij ziek was. Dan volgde de lichte, onrustige slaap waarin de dromen werden geboren die op waanzin lijken.

* *Moord* en *Hongerstaking* zijn twee fragmenten uit Chotjewitz' roman *Die Herren des Morgengrauens* (Rotbuch Verlag, Berlijn 1978). De Nederlandse vertaling van deze roman zal in september van dit jaar verschijnen bij uitgeverij *Het Wereldvenster*. De titel van de Nederlandse editie is: *De bezoekers van de dageraad*; de vertaling is van Gerrit Bussink.

Een steeds terugkerende droom was die waarin hij werd vermoord. Hij lag op bed en voelde het gedreun in zijn hoofd dat werd veroorzaakt door de permanente stilte in de vleugel van het gebouw waar zijn cel zich bevond. Het gedreun werd langzaam minder tot het echt stil was, weldadig stil, alsof er een normaal geluid was verdwenen.

Dit was de zachtste manier van sterven. Hij was al zolang aan de stilte vastgeketend dat voor zijn lichaam iedere relatie tot de werkelijkheid verdween. Hij werd dan vederlicht, zweefde bijna onder het plafond van de cel en kon iedere gewenste houding aannemen zodat hij ook op zichzelf kon neerkijken, zoals hij daar op zijn brits lag, heel vredig.

Nooit was hij in staat zich tegen zijn dood te verzetten. Een keer zat hij aan tafel en probeerde te denken, wat oneindig moeilijk was omdat de stilte elke geordende gedachte onmogelijk maakte. Toen werd de deur van de cel door een onzichtbare hand geruisloos geopend. Het was als in een droom, omdat het geluid van de talrijke, rammelende sleutels, het luide klikken van de sleutel in het slot en het zware gepiep van de deur normaal gesproken tot de weinige geluiden behoorden die ze hem gunden.

Er werd een hand naar binnen gestoken die iets op de grond wierp. Fritz draaide zijn ogen opzij en zag een kleine glazen capsule die door de val in stukken was gebarsten en waaruit een zich snel verspreidende damp opsteeg. Tegelijkertijd nam de verdoving in zijn hoofd toe, hij was niet in staat om van zijn stoel op te staan en zag het vertrek nog slechts als door de bodem van een dik glas.

Verscheidene personen zweefden naar binnen door de deur die nu ver open stond, ze verdeelden zich over de ruimte en begonnen in zijn manuskripten en akten te graaien. Een van de mannen ging achter hem staan en hield zijn schouders vast, terwijl een ander zijn linker arm vastgreep, zijn overhemd over zijn onderarm omhoog schoof, een scheermesje tussen duim en wijsvinger van zijn rechterhand stopte en hem zacht maar beslist hielp bij het opensnijden van zijn polsader. Daarna pakte de onbekende, wiens gewaad aan de randen groen flikkerde en lichtte als protuberanties, hem het scheermesje af, drukte het hem tussen duim en wijsvinger van zijn linkerhand en bracht die met dezelfde nadruk naar Fritz' rechter polsader.

Verwonderd keek Fritz naar zijn handen die op het tafelblad lagen, zag hoe het bloed eerst uit de aders spoot en daarna zwakker werd tot er nog maar een dun straaltje uit de ongeveer vier centimeter lange snijwonden sijpelde. Hij voelde dat zijn bovenlichaam naar de rand van de tafel begon te hellen en dat zijn armen zijwaarts van de tafel gleden, toen belandde hij met zijn rechterwang op een leeg vel papier. Daarop werd het donker, maar om zich heen hoorde hij nog voetstappen en zacht gefluister. Iemand greep hem bij zijn haren, trok zijn hoofd omhoog, lichtte zijn rechter ooglid omhoog, tilde eerst zijn linker, daarna zijn rechter arm op en zei beslist: Zelfmoord. Onmiskenbaar.

Steeds was het vroeg in de ochtend als hij werd bezocht en brak de dag al aan. De bezoeking kwam altijd 's ochtends. Steeds ook werd er eerst een glazen ampul in de cel gesmeten die met nauwelijks hoorbaar gerinkel stuksprong en waarvan de inhoud samen met de zuurstof in de lucht een verdovend gas ontwikkelde dat geen sporen in iemands lichaam achterlaat en dat hem verlamde zonder hem bewusteloos te maken. Steeds werd hij dus getuige van de moord op hemzelf, kon hij zich ervan overtuigen dat ze de gebruikelijke middelen aanwendden en geen onbevoegden waren.

Een andere keer stond hij met zijn rug naar het raam toen de deur werd geopend en een bewaker de tafellamp binnenbracht waar hij al een hele tijd om had gevraagd. Met een korte ruk trok de man het snoer uit de lamp, maakte er een lus van die hij hem om de hals legde, twee mannen in burger tilden hem op terwijl de bewaker het andere eind van het snoer aan de knop van het raam vastknoopte. Daarna lieten de beide mannen hem vallen, Fritz voelde een heftige druk op zijn halsslagader tot zijn bewustzijn begon te dansen. Even dacht hij dat zijn hoofd zou worden afgerukt, zo zwaar hing zijn lichaam aan zijn nek, toen voelde hij zich lichter en lichter worden, tot hij begon te zweven, zoals gewoonlijk.

In het begin had hij zich afgevraagd, als hij al dood was, hoe ze het klaarspeelden om niet gezien te worden. De vleugel en de cel werden dag en nacht door tv-camera's geobserveerd en op een monitor geprojekteerd waarvoor twee functionarissen zaten die het konstant gelijke beeld bekeken als een televisieprogramma.

Op een dag herinnerde hij zich een film over een roofoverval die hij jaren geleden in Rome had gezien. De rovers wilden een ruimte binnendringen die eveneens met monitoren werd bewaakt. Ze maakten daarom een film van de lege ruimte vanuit het

perspektief van de telecamera, sloten de monitor aan op een video-apparaat en draaiden de voorbereide film af. Zo bleef op de monitor de lege gang te zien, terwijl de rovers zich ongezien in de nog maar schijnbaar bewaakte ruimte konden ophouden.

Als hij de volgende ochtend werd gewekt duurde het vaak een uur of langer voor hij in staat was om onderscheid te maken tussen waan en werkelijkheid. In zulke uren moest hij inzien dat hij steeds verder van de werkelijkheid buiten de gevangenismuren kwam te staan en dat die zich reduceerde tot de weinige prikkels die in de cel waarneembaar waren.

Hongerstaking

De derde week van zijn hongerstaking sloten ze het water af. Op die manier wilden ze hem dwingen weer te gaan eten. Hij wist dat het dodelijk was. Een mens kan wekenlang zonder voedsel, maar slechts drie dagen zonder water. Dan weigeren de nieren. Het was een duidelijk geval van moord. Ze wisten precies dat hij pas weer zou gaan eten als ze een einde maakten aan zijn isolatie en toch weigerden ze hem drinken te geven. Ze wisten dat hij daardoor zou sterven en keken ongegeneerd toe.

De derde dag begon hij te fantaseren. Hij zat aan de grote pier van Zoppot en keek uit over de Baltische Zee. De hemel was ijsblauw, het licht helder, bijna fel, en er stond een harde wind. Zo'n duizend mensen liepen op z'n zondags gekleed de zee op of keerden landinwaarts terug. Plotseling veranderde de pier in een schip, stak van wal en voer zonder hem weg. Tevergeefs probeerde hij wakker te worden.

Toen hij weer bij zijn positieven kwam lag

hij op een soort ziekenzaal, vastgebonden op een bed en hij hing aan verscheidene slangen. Na drie dagen brachten ze hem naar de cel terug. Weer weigerde hij voedsel en opnieuw kreeg hij bezoek van verscheidene hoge funktionarissen en bewakers. Ze boden hem aan de dwangvoeding voorzichtig uit te voeren als hij zich niet aktief verzette, maar hij weigerde.

Daags daarna kwamen ze terug, nu al wat bruter, kwakten hem op een rijdende brits en bonden hem vast aan polsen en enkels, bovenarmen en knieën en met een riem over zijn borst en zijn onderlichaam. Toen hij zich probeerde te verzetten sprongen er een paar mannen boven op zijn lichaam. De hele rit bleven ze op hem zitten, in totaal vier man. Op de ziekenafdeling probeerden ze hem bloed af te tappen, maar er kwam haast niets omdat zijn arm was afgebonden. Toch maakten ze de riemen niet losser en staken alleen maar ergens anders tot ze genoeg bloed hadden afgetapt. Ondertussen was de ruimte vol artsen en verplegers, over stonden funktionarissen en bij de open deur naar de behandelkamer stonden enkele heren van het ondervragingswezen vol belangstelling toe te kijken.

Van nu af aan was zijn gevoel voor tijd verdwenen. Toen hij allang weer op zijn smalle bed in de cel lag, voelde hij nog steeds hoe ze hem losmaakten, met brachiaal geweld van de brits rukten, op de grond lieten vallen en naar de weegschal sleepten. Hij moest verscheidene keren overgeven en had aanvallen van hevige benauwdheid. Op zijn onderarmen hadden zich bloeduitstortingen gevormd.

Fritz Buchonia lag op zijn bed. Hij was maar half bij kennis. Bij het geringste geluid schrok hij overeind uit angst dat ze hem misschien nog een keer kwamen halen. Toen de sleutel rammelde draaide hij krampachtig op zijn zij, met zijn gezicht naar de muur, trok zijn benen dicht tegen zijn buik, kruiste armen over zijn borst en sloot zijn ogen. Maar er gebeurde niets. De deur werd weer dichtgedaan. Een hele tijd later draaide hij weer van de muur weg en keek naar de deur. Een bewaker had het dienblad binnen gezet.

Hij werd wakker, en zou niet geweten hebben of dat diezelfde dag gebeurde of een dag later, omdat hij dacht bij de deur enig geluid gehoord te hebben, en nog voor hij zich goed kon omdraaien was de kleine ruimte vol bewakers die zich met hun volle gewicht bovenop hem wierpen. Ze tilden hem met zijn vieren op, aan armen en benen, terwijl een vijfde agent zijn hoofd omklemde en hem in een wurggreep nam. Voor de deur stond weer de rijdende brits. Ze drukten hem op zijn buik op het wagentje met zijn gezicht in de kussens en draaiden zijn armen en benen ook tijdens de rit om. Hij probeerde zijn hoofd wat op te tillen en zag dat de gang vol bewakers was, ook heren van de gevangenisdirectie. Toen werd zijn hoofd weer naar beneden geduwd zodat hij dacht dat hij zou stikken.

Op de ziekenafdeling werd hij van de brits gerukt, zijn hoofd hing naar beneden, zijn armen werden bijna uit de kom gedraaid en hij voelde dof hoe het bloed naar zijn hoofd schoot. In de deur zag hij opnieuw een paar bekende gezichten van het Bureau voor Ondervragingswezen. Ze legden hem op een soort ziekbed, rukten zijn armen uit elkaar, drukten ze zover mogelijk naar beneden en hielden ze vast. Ook zijn hoofd werd achterover gedrukt. Boven zijn gezicht bungelde een slang en een stem zei dat hij zijn mond moest opendoen. Hij hoorde de stem maar vaag en klemde zijn tanden op elkaar.

Nu drukte iemand in het wit een houten wig tussen zijn lippen en probeerde zijn tanden uit elkaar te wrikken. De man sloeg met de bal van zijn hand op de wig alsof

hij zijn tanden uit zijn mond wilde breken. Een andere man, ook in het wit, probeerde een tweede slang in zijn neus te drukken, maar zijn neus was te nauw of scheen te zijn dichtgegroeid. Hij voelde een heftige pijn diep boven in zijn neus en slaakte onwillekeurig een kreet. Bloed stroomde over zijn gezicht, de slang had de huid opengestoten.

Nauwelijks had hij zijn mond geopend en schreeuwde nog of een van de mannen in het wit duwde onmiddellijk de maagsonde naar binnen. Nog steeds verzette hij zich en probeerde de slang door te bijten. Maar nu waren zijn tanden uit elkaar. Hij voelde hoe de wig opzij werd gedraaid en onherroepelijk zijn tanden uit elkaar drukte. Toen hij plotseling moest meegeven en zijn mond tegen zijn wil wijd opendeed, schoot de wig diep in zijn mondholte. We beginnen met een halve liter, zei de stem van een van de mannen in het wit. Zijn maag kwam in opstand en al kokhalzend probeerde de slokdarm de slang uit te kotsen. Tevergeefs.

Toen de bewakers hem terugsleepten zat hij onder het bloed en had hij het gevoel dat hij een gedeformeerd gezicht had. De vellen hingen in zijn mondholte en aan zijn lippen en zijn mond was ingescheurd. Zijn tanden deden pijn, hij kokhalsde en zijn maag draaide om. Bovendien had hij razende hoofdpijn. Toen hij eindelijk op zijn bed lag kon hij geen woord uitbrengen, trilde over zijn hele lichaam, had koude rillingen en lag in zichzelf te huilen. Zijn lichaam was bezaaid met blauwe plekken, hij had het gevoel dat zijn gewrichten uit de kom waren gedraaid en zijn pezen leken verrekt.

Die nacht dacht hij voor het eerst aan zelfmoord. Alleen de zekerheid dat het niet zijn eigen beslissing was, weerhield hem ervan. Als hij nu zelfmoord pleegde dan was het een moord, waartoe zij hem hadden gedreven zonder dat daarvoor iemand ter verantwoording werd geroepen.

Drie dagen duurden de pogingen om hem te voeden. Soms, als hij zich heftig verzette, zijn tanden op elkaar klemde terwijl ze door zijn neus heen probeerden te stoten of zijn mond

openbraken, maar ook als ze hadden gewonnen en hij daar weerloos lag en zijn hele lichaam zich nog slechts in een reflex verzette tegen de slang in zijn binnenste die zijn lichaam wild deed schokken, voelde hij de wens te sterven.

Dan weer duwden ze twee slangen tegelijk in zijn neus, de ene slang rolde zich op in zijn mondholte, de vloeistof liep in zijn longen en in zijn mond, hij kreeg geen adem meer, rochelde en voelde hoe zijn bewustzijn verdween en hoe hij inderdaad met een been in het graf stond. Dan overviel hem onmiddellijk de ontembare drang om te leven, een drang die heel even toch sterker was dan de hele marteling, tot hij wegzonk en niets meer voelde.

Vanaf die dag probeerden ze hem niet meer te voeden. Hij wist niet of hij inderdaad bijna was gestorven, maar hij vermoedde dat ze niet wilden dat hij onder hun handen stierf. Het kon hen niet schelen of hij leefde, dat was duidelijk. Maar zij wilden niet schuldig lijken aan zijn dood.

Hij was al sterk vermagerd en kon nog maar kort achter elkaar op zijn stoel zitten toen ze hem eindelijk overplaatsten naar een normale vleugel met andere gevangenen.

Peter. O. Chotjewitz

Twee gesprekken gerrit bussink

bernt engelman

De vraag of er in de Bondsrepubliek censuur bestaat blijft nationaal en internationaal de gemoederen bezig houden. Van officiële zijde in de Bondsrepubliek wordt ontkend dat er sprake is van censuur.

Er bestaat natuurlijk geen censuur zoals die bijvoorbeeld in de oorlog heeft bestaan. Maar er is een reusachtig aantal gevallen waarin de vrije informatie en de vrije meningsuiting wordt beperkt.

Is het begrip censuur dan misplaatst?

Nee, het begrip censuur is in zoverre niet misplaatst als dat er natuurlijk naast de officiële censuur ook een privé censuur bestaat en een half officiële vorm van censuur. Als een uitgever een boek op het allerlaatste moment weigert te laten verschijnen omdat hij bang is er last mee te krijgen, nadat hij dat boek allang had geaccepteerd en er uitgebreid reclame voor heeft gemaakt, dan vinden wij dat er sprake is van censuur. En als uit een voltooid manuscript passages worden geschrapt zonder toestemming van de auteur dan zien wij ook daarin een vorm van censuur. Datzelfde geldt voor de controle van bibliotheken en in het bijzonder t.a.v. van de registratie van uitleningen door de binnenlandse veiligheidsdienst. En het is helemaal censuur wanneer van overheidswege teksten uit schoolboeken worden verwijderd.

U bent daar zelf een van de prominentste en aktueelste slachtoffers van.

Ik weet niet of ik het prominentste slachtoffer ben, want als ik goed ben ingelicht is onlangs ook een tekst van Heinrich Böll uit een schoolboek verwijderd. De uitgeverij heeft daar uit zichzelf geen enkele mededeling over verstrekt. Ze gaven het toe nadat er door een radioverslaggever naar was geïnformeerd. En op de vraag wat de reden voor het schrappen was antwoordde de uitgeverij, zo vertelde de betreffende verslaggever mij: ‘de namen spreken toch voor zich’.

Om wat voor teksten gaat het daarbij - zowel in uw geval als ook in het geval van Heinrich Böll? In mijn geval - ik weet niet precies om welk voorbeeld van Böll het gaat - betreft het een tekst met de titel *De koning van Sarabië* die gaat over een ondernemer uit de tijd van Wilhelm de Tweede, vlak voor de Eerste Wereldoorlog dus. Die ondernemer ging bijzonder streng met zijn arbeiders om en oefende wat zijn kranten betrof inderdaad ook censuur uit. Die tekst is plotseling uit de schoolboeken verdwenen omdat er een heel maatschappijkritische ondertoon in zat.

Heeft uw kritische kijk op deze zaken ertoe geleid dat u mede-oprichter bent geworden van een komité tegen de censuur?

Ja, de Schrijversbond heeft het voorstel gedaan een permanente, gemeenschappelijke kommissie ter bescherming van het boek op te richten. Dat idee is onmiddellijk door anderen geaccepteerd. Er zitten uitgevers, redakteuren, schrijvers en bibliothekarissen in die ook in hun eigen vakorganisaties aktief zijn. Een heel bekende jurist, professor Ulrich Klug, tot voor kort minister van justitie van Hamburg, heeft het voorzitterschap op zich genomen. De kommissie zal zich gaan bezig houden met gevallen als waarvan ik er zoëven al een paar noemde. Wij verwachten dat

daarvan een zekere signaalwerking naar het publiek toe zal uitgaan. We geloven namelijk dat het publiceren van zulke gevallen in de toekomst toch een zekere terughoudendheid zal bewerkstelligen, want staat er niet in de grondwet van de Bondsepubliek: censuur vindt niet plaats...

Toch wordt van de andere kant door recente hervormingen van het wetboek van strafrecht rechtstreekse censuur mogelijk gemaakt.

U doelt op paragraaf 88a waarin het verheerlijken van geweld strafbaar wordt gesteld. Tegen die paragraaf hebben onze voorzitter Ulrich Klug, de schrijversbond en ook de PEN van het begin af aan geprotesteerd. Die paragraaf 88a is

een groteske, want het verheerlijken van geweld is als verheerlijking van strafbare handelingen toch al strafbaar. In de literatuur zou dat betekenen dat noch *Die Räuber* noch *Wilhelm Tell* van Schiller opgevoerd zou kunnen worden, noch bijvoorbeeld het werk van Camus. Bijna iedere literaire tekst bevat een zekere verheerlijking van revolutionair geweld.

Maar waarom heeft men zo'n paragraaf dan eigenlijk ingevoerd?

Ik neem aan dat die is ontstaan op grond van de hysterie die er in Duitsland is losgebarsten na de gewelddadigheden van een paar terroristische individuen. Daarbij zijn inderdaad onze ideeën over principes van de rechtstaat aan het wankelen gebracht en we zullen zeker onze uiterste best moeten doen om het publiek er weer van te doordringen dat je de rechtstaat niet kunt verdedigen door hem af te breken, door de ene wet na de andere wet aan te nemen die de rechtstaat geweld aandoet terwijl je hem juist wilt verdedigen.

Het gevolg van zulke paragrafen en hervormingen is ongetwijfeld een zeker intimidatie van schrijvers en journalisten.

Zeker, dat is tenminste de bedoeling. Maar toch geloof ik dat de meesten van mijn kollega's zich niet zo snel zullen laten intimideren. En het feit dat een boek dat juist vanwege een inbeslagname op grond van paragraaf 88a bij een grote uitgeverij niet kon verschijnen, nu toch bij een andere uitgeverij is verschenen, wijst volgens mij ook al in die richting. Ik doel hierbij op het boek *Die Herren des Morgengrauens*, van Chotjewitz dat Bertelsmann op het allerlaatste moment weigerde te publiceren en dat nu bij de Rotbuch Verlag is verschenen.

Voorzover er van intimidatie sprake is, waarvan gaat die dan in de eerste plaats uit - van de nieuwe wetten of van de politieke bedoelingen van de grote uitgevers?

Ik denk dat het helemaal niet zozeer de politieke bedoelingen van DE grote uitgevers zijn. Eerder geloof ik dat een groot aantal mensen in Duitsland een schaar in zijn hoofd heeft of een rood potlood. Dat wil zeggen dat men al van te voren rekening houdt met hoe rechtbanken zouden kunnen oordelen en hoe de autoriteiten over het een en ander zouden kunnen denken. En dat vooruitlopen op de dingen, dat anticiperen van gerechtelijke vonnissen leidt er dan toe dat die mensen zelf meer censuur uitoefenen dan ooit door rechtbanken zou worden uitgeoefend. Daar moeten we tegen in het geweer komen en daartoe zal juist ook de kommissie kunnen bijdragen die ik zojuist noemde, temeer omdat daar ook de uitgevers zitting in hebben.

Peter o. chotjewitz

Kunt u beschrijven wat precies het verloop van het konflikt rond 'De bezoekers van de dageraad' was?

Het boek was geaccepteerd door de Bertelsmann Verlag, er was reclame voor gemaakt en men had het bij de boekhandel aangeboden. Blijkbaar heeft toen ook iemand van de top van het concern, het grootste media-concern van de Bondsrepubliek zoals u weet, het manuskript gelezen en bevolen dat het om juridische en om politieke redenen niet bij Bertelsmann kon verschijnen. Daarop heeft de redaktie van het betreffende Bertelsman-bedrijf, de Autoren Edition, zich solidair met mij opgesteld. Dat was toen voor de leiding van het concern de reden om de Autoren Edition op te heffen. Inmiddels heeft de Autoren Edition elders onderdak gevonden en is mijn roman bij de Rotbuch Verlag in Berlijn verschenen.

Wat waren nou konkreet die juridische en politieke redenen om het boek te weigeren?

De juridische redenen zijn niet precies gedefinieerd, maar er werd gezegd dat het gevaar zou bestaan dat het boek een officiële aanklacht tot gevolg zou kunnen hebben.

Maar wat vindt men dan van het boek? Een proces tegen een roman is toch niet zo voor de hand liggend.

Nou ja, er zijn mensen die beweren dat in dit boek de Bondsrepubliek wordt belasterd. Maar ik zou het geen belasteren willen noemen. Ik heb een realistisch beeld proberen te schetsen van de huidige situatie in de Bondsrepubliek en in het bijzonder van de hysterie tegenover

zogenaamde sympathisanten van het terrorisme. Maar in wezen gaat het meer in het algemeen om de hysterie waarmee hier in de Bondsrepubliek oppositionele krachten worden vervolgd.

In het boek wordt de problematiek behandeld van een advokaat-schrijver die zich bezig houdt met de in de gevangenis zittende terroristen. Uw eigen beroep en bezigheden zijn dezelfde als die van Fritz Beukonia in de roman. In hoeverre is er sprake van een autobiografische roman?

Natuurlijk is de held van het boek niet identiek aan mij, maar heel veel van wat er in het boek staat; heel veel van wat hij meemaakt en denkt is natuurlijk identiek met wat ik heb gedacht en meegemaakt. Dat heeft ook te maken met het feit dat mijn eigen persoon in al mijn boeken een heel grote rol speelt. De held van mijn boeken figureert vaak als mijn dubbelganger, dat wil zeggen ik laat hem altijd een heel extreem leven leiden, terwijl ik zelf eerder een beetje burgerlijk leef. Natuurlijk zijn het dus ook voor een deel dromen die ik over mijn eigen leven heb.

En waar begint in dit boek uw kritiek op de Bondsrepubliek als er dan al geen sprake is van laster?

Het zou uren duren om dat allemaal op een rijtje te zetten, maar in *De bezoekers van de dageraad* begint die kritiek bijvoorbeeld op het punt waarop iemand die zich bezighoudt met de situatie van de politieke gevangenen in de Bondsrepubliek meteen voor sympathisant wordt uitgekreten, bovendien ekonomisch ernstige schade ondervindt en ook in de netten van de binnenlandse veiligheidsdienst en justitie terecht komt. Ook daar kan ik persoonlijk over meepraten.

Hoe was de politieke en literaire echo op het boek in de Bondsrepubliek?

Heel uiteenlopend. Er bestaat in de Bondsrepubliek een oude methode: als je het met een boek inhoudelijk, in dit geval politiek, niet eens bent dan zeg je gewoon dat het ook literair niet deugt. Door enkele burgerlijke kranten hier wordt heel duidelijk op die manier geargumenteerd. Ze zeggen gewoon: dit boek is lang niet zo goed als zijn vroegere romans.

Maar u veronderstelt dat er achter die afwijzing een politieke motivatie zit?

Ja, en ik geloof dat je dat ook kunt bewijzen. Maar het heeft een lange geschiedenis dat iemand die zich liberaal voor wil doen natuurlijk niet zegt dat hij politiek niet accoord is, maar dat hij zegt dat het literair niet zo goed is.

Vindt u de rel rond dit boek symptomatisch voor de situatie van de pers in de Bondsrepubliek?

Ja, vanzelfsprekend. Men probeert allerlei zaken waarop de laatste tien jaar vooruitgang is geboekt weer terug te draaien; zowel wat de demokratisering van de samenleving betreft als ook de verbeteringen op sociaal terrein.

Zou je alle toestanden rond 'De bezoekers van de dageraad' nu als een openlijk geval van censuur kunnen beschouwen?

Ik zou dat woord hier niet gebruiken omdat het historisch gezien een andere betekenis heeft. Maar het lijkt er zeel veel op. Ik zou zeggen: het is een soort

voorcensuur. Censuur betekent immers dat je een verschenen boek verbiedt of dat je dingen door een censor laat censureren. Tegenwoordig gaat het zo dat een uitgeverij een boek niet eens op de markt brengt.

Intimidatie dus meer.

Jazeker. En ik denk dat het effekt daarvan nog groter is omdat dat ertoe kan leiden dat schrijvers nu uit zichzelf proberen te bedenken wat ze nog wel en niet kunnen schrijven. Ze zullen steeds overwegen of iets soms de kans loopt niet te worden gedrukt of uitgezonden.

Rapport*
Peter-Paul Zahl
Vertaling: Gerrit Bussink

> Hij blijft zwijgen.
> Ze beginnen zijn armen te breken.
> Dan vertelt hij alles wat ze willen weten.
> (Hubert Fichte)

Haar grootvader werd in 1933 door de Gestapo opgepakt met behulp van geüniformeerde politie. Een konservatieve advokaat slaagde erin hem vrij te krijgen.

Haar grootvader werd beschouwd als een Ruslandkenner.

Vandaar dat de familie niet zoals andere Duitsers naar het westen trok toen het zover was.

Haar moeder was 13 jaar toen de nazi's aan de macht kwamen.

Haar vader sneuvelde in de zomer van 1944. Hij ligt onder een van de duizenden witte houten kruisen op de militaire begraafplaats Velletri bij Rome.

U.W. werd drie maanden later geboren, in Königsberg / Pruisisch Königsberg, vesting, wist lang stand te houden.

Toen marcheerde het Rode leger binnen. Tijdens de achtervolging van de legers van Hitler zag het Rode Leger van Moskou tot aan Königsberg het programma van de verbrande aarde. Aan de grens van Oost-Pruisen plaatste het een aanwijzingsbord:

Hier begint het vervloekte Duitsland.

U.W. was zuigeling toen haar moeder werd verkracht. Hoe vaak weet haar moeder niet meer. Bewusteloosheid verhinderde het meetellen.

Het optreden van het glorierijke Rode Leger in de Grote Vaderlandse Oorlog bij de overwonnen Duitsers tijdens de eerste dagen na de oorlog, droeg niet bij tot het opwekken van hun liefde voor het socialisme. Over de dood van haar grootvader bestaan in de familie twee versies.

Volgens de ene stierf hij in bed.

Volgens de andere werd hij door de Russen met een bijl doodgeslagen.

De stad was vernietigd. Er heerste honger.

De moeder van U.W. moest helpen bij de wederopbouw; ze karde lijken naar de massagraven, hakte hout, kapte bomen, ruimde puin.

Ze had niet veel tijd voor haar kind.

U.W. werd tegen een vergoeding door een buurvrouw verzorgd. Die gebruikte het geld voor zichzelf.

Toen de moeder haar dochter terugzag had U.W. een hongerbuik.

In 1948 werden moeder, grootmoeder en kind gedwongen te verhuizen. Door mannen in uniform. Van Königsberg naar Frankfurt. In een veewagen. De moeder kwam in quarantaine.

> ... Het potlood breek gewoon af. Maar de punt, grijs en snel als een stuk lood voor de inslag.
> (Gerd Loschütz)

De moeder werkte. De grootmoeder paste op het kind.

Ze woonden nu in Leipzig.

De moeder had geen tijd voor het kind.

Het kind had geen vader.

Geïnspireerd door de verhalen van de grootmoeder, verteld voor het slapen gaan of tijdens de uren dat er geen stroom was in die tijd, keek U.W. 's nachts soms naar de hemel. De avondster, die lichte daar, wist ze, dat is vader.

Toen ze ouder werd kreeg ze een stiefvader.

Die werd gearresteerd, door uniformen, kwam in het tuchthuis van Magdeburg.

Hij had drie moppen over Ulbricht verteld. Hij was arbeider.

In 1952 vluchtte de familie naar het Gouden Westen. Grootmoeder, stiefvader, moeder en

dochter. Over de ‘groene grens’, bij Helmstedt. Je mocht je niet laten snappen, door de uniformen.

U.W. groeide op in het Rijnland, ging naar de lagere school en naar het gymnasium, deed aan het eind van de derde klas examen, stapte over naar de handelsschool.

Met haar moeder kon ze het niet goed vinden. Te lang had die geen tijd gehad in de tijd dat iemand waar je op aangewezen bent tijd moest hebben. Eigenlijk. Bovendien sloeg ze haar dochter. Soms. Ze had een harde hand. Die had ze van het bomen kappen, hout hakken.

U.W. leerde haar latere man kennen, volgde hem naar West-Berlijn.

Hij onttrok zich op die manier aan de militaire dienst, aan het uniform.

Ze trouwden in 1965, als huwelijksreis liftten ze vier maanden door Frankrijk, Spanje, Portugal, Marokko. Waren gelukkig.

Overwogen daarna emigratie. Maar kregen toen een lening van haar ouders, begonnen een heel klein offsetdrukkerijtje.

Naarmate ze meer opdrachten kregen uit de linkse hoek kwamen er minder burgerlijke.

Ze integreerden zich in de beweging van nieuw links.

In de zomer van 1969 kwam het eerste gewenste kind ter wereld. Het was een zoon. Drie dagen na de g1eboorte kwam zijn vader onder het bloed van een demonstratie thuis. Uniformen hadden het protest tegen het wederrechtelijk per vliegtuig uit Berlijn weghalen van deserteurs uit de Bundeswehr met het gebruikelijke argument van de hand gewezen: met de wapenstok.

> Je moet niets wegstoppen. Geen stuk uit je angst breken.
> Geen woord van je teleurstellingen in slikken.
>
> (Gerd Loschütz)

Ze drukten pamfletten, stickers en kranten van nieuw links. Het kwam voor dat er in de teksten van de drukorder § § werden overtreden. Het oproepen tot verzet was aansporing tot het plegen van strafbare handelingen. Het oog van de wet zat, hoe moest het ook anders, in het gezicht van de heersende klasse.

Latere processen liepen op niets uit.

Genoemd werden in de drukorders misdaden misdaden en de misdadigers misdadigers.

Maar de aanleiding voor acute vervolgingen werd elders gezocht.

In kleinigheden. Als een Duitser in uniform klabak werd genoemd, bijvoorbeeld. Dat was voldoende. Dat was een tastbaar feit.

Op het bevel tot huiszoeking stond dan: Belediging enz.

> Door de wijze waarop het daimonion is bepaald is het subject bepaald als emprisch individueel, omdat het subject het natuurlijk afbreken van het substantiële, dus van de natuur afhankelijke leven in dit leven is, want het daimonion treedt op als door de natuur bepaald.
> (Karl Marx)

De mannen in uniform en in burger kwamen voor zonsopgang. Ze kwamen met 30/40/50 man. Zwermden uit, blokkeerden de straat, drongen de binnenplaats van

de drukkerij binnen, hielden omsingeld, haalden uit bed. Een man in burger liet zijn penning zien, liet het bevel tot huiszoeking zien.

Op bezoek was de moeder van U.W. Ze hield het niet vol, schreeuwde, beledigde, brulde, buiten zichzelf. Net als in drieëndertig, toen ze mijn vader kwamen halen..., schreeuwde ze.

U.W. was bleek, heel bleek. Maar rustig, stil. Bij de huiszoeking gingen de mannen in uniform en in burger systematisch te werk, zochten drukplaten van het formaat DIN A2 in kisten, bakken, laden, tussen damesondergoed, achter kopjes en borden, in koffiebussen, onder het tapijt. Vonden niet veel, verdwenen weer.

Verhinderden dat de man een advokaat inlichtte.

U.W. maakte mee, sprakeloos, dat de man in burger op een nonchalant-brutaal toontje beschikte: U let op dat dat manneke niet belt - tegen een van de geüniformeerden.

En gewezen op het wetboek van strafvordeing, grijnzend: Laat u me die paragraaf dan maar es zien...!

Dat was in 1969/70, lang voor de vervolging van de Rote Armee Fraktion, lang voor de Baader-Meinhof-hysterie, lang voordat de minister van binnenlandse zaken van Noordrijn-Westfalen, Weyer, beschikte: De burger moet aan met machinepistolen gewapende agenten wennen als aan het betalen van belasting.

Nu volgde de ene huiszoeking na de andere.

Soms om de drie dagen. Steeds loerde er gevaar. Ze kwamen bij het aanbreken van de dag. Steeds met een aantal voertuigen: bussen voor de uniformen, snelle middenklasse-modellen voor de mannen in burger. Ze gebruikten gepaste middelen: gummiknuppels, pistolen.

Hoewel intussen bekend was dat behalve het kleine gezin op het terrein niemand verzet had kunnen bieden.

Men kwam als ten tijde van de bekende voorgangers, de afdeling Ia van de Berlijnse recherche, Görings Gestapo.

Een al wat oudere functionaris vlak voor de aftocht tegen U.W.: Ach, weet u, dat is toch allemaal operette tegenwoordig. Vroeger kwamen we ook zo vroeg op de dag en trapten meteen de deur in.

> Dan spuit men de dieren in met steeds grotere doses (1-5 mg)
> geslachtshormonen en observeert men gedurende de daarop volgende
> dagen, waarop de hormoonspie-

> gel daalt en weer stijgt, het verdere gedrag van de rat.
> (Hubert Fichte)

De bedoeling van de operatie lag voor de hand. De politie wilde door het uitoefenen van druk de bezitter van de produktiemiddelen ertoe bewegen die produktiemiddelen niet meer ter beschikking te stellen van de linkse beweging. Was druk niet voldoende dan had men plannen voor nog andere methodes, aldus een functionaris.

U kunt ervan op aan dat we *uw* drukkerij ook nog wel kapot krijgen, aldus op een keer de commandant nu ambtenaar van de speciale Baader-Meinhof-commissie.

U.W. gedroeg zich dapper.

Maar als de direkte druk was verdwenen, zakte ze soms in.

Haar man dacht echter dat ze even robuust was als hijzelf. Als de vijand ons bestrijdt dan is dat goed, schrijft Mao, en niet slecht, zei hij. Hij had ook Freud, Reich, Horney, Fromm en andere psychologische publikaties gelezen. Maar wist met zijn kennis niets te beginnen, verzette zich tegen sensitiviteit.

In de tijd tussen kerst en nieuwjaar ging U.W. naar vrienden in West-Duitsland. Moest meemaken hoe de vriendin haar dochter sloeg vanwege een futiliteit. Verliet het huis, dwaalde door de straten, werd vanwege haar confuus gedrag door een vreemde vrouw aangesproken. Op een Rijnbrug. Ze was erg in de war. Werd naar een zenuwinrichting gebracht. Voor het eerst.

Ze was toen in de derde maand.

> Er zijn in de Bondsrepubliek ongeveer 500-600 psychotherapeuten. Maar minstens tienduizend keer zoveel mensen zijn psychisch ziek en kunnen hun ziekte nauwelijks meer verdragen. Wie besluit aan een individuele therapie te beginnen moet in de eerste plaats het geluk hebben bij een therapeut een plaatsje op de wachtlijst voor de komende twee jaar te vinden, hij moet in de tweede plaats het geluk hebben bij een therapeut terecht te komen die zijn patiënten niet behandelt als geldbron maar als mens, en hij moet in de derde plaats het geluk hebben dat hij iets aan de therapie heeft, het succes van de psychotherapie is gering, de kriteria voor succes zijn problematisch.
> (D. Duhm)

De afdeling opname van de zenuwinrichting: alkoholici, debielen, schizofrenen, verslaafden aan heroïne, epileptici, paranoïci, psychoten. Gemiddelde leeftijd op de vrouwenafdeling: 60.

Daar bleef U.W. drie dagen.

Daar werd gesorteerd.

Behandeling: valium, dwangbuis.

Middelen bij de latere behandeling: psychofarmaca.

Diagnose: zwangerschapspsychose.

Haar ouders en haar man haalden U.W. daar weg. Ze beloofde zich ambulant te laten behandelen.

Later echter: Die willen je alleen maar aanpassen.

De adviezen van de artsen zoals gebruikelijk: geen opwinding.

Tijdens haar zwangerschap kreeg U.W. vocht in haar benen.

Advies van de vrouwenarts: benen omhoog leggen.
Ze konsulteerde echter de vrouwenkliniek.
Diagnose: acute weigering van de nieren. Werd er niet op tijd ingegrepen en bleef de zwangere niet permanent onder kontrole dan kon het gebeuren dat het kind met blijvend hersenletsel ter wereld kwam...
In de zomer, op een middag, toen haar man even met de auto weg moest, opnieuw een politieoverval. Ze was helemaal alleen. Ze droeg de kleine jongen op haar arm, was duidelijk zichtbaar hoogzwanger. Werd bewaakt door twee politiemannen - met getrokken pistool. De huiszoeking leverde niets op.

> ... want geestelijk afwezig, hysterisch, melancholiek, paranoide, fobisch enz. zijn betekent dat men de reproduktie van de eigen arbeidskracht niet langer kan garanderen. Dat wil konkreet zeggen: verlies van arbeidsplaats, op staat staan, tot het lompenproletariaat afglijden.
> (Michael Schneider)

In de zomer van 1971 kwam het tweede gewenste kind ter wereld. Een dochter.
Maar het huwelijk liep niet meer zo goed.
U.W. deed als eerste het voorstel uit elkaar te gaan. Dat was het beste, zei ze.
De man werkte een opvolger in voor de drukkerij en ging in een woongemeenschap wonen. Hij had niet in de gaten dat U.W. te labiel was om drukkerij, kinderen, crèche, huishouding aan te kunnen.
U.W. gaf snel de moed op. Als ze een lijst voor zich had met dingen die ze moest doen dan schrok ze van de hoeveelheid. In plaats van de dingen een voor een af te handelen deed ze weinig of niets.
Werd ziek en moest naar het ziekenhuis.
De man keerde terug en hield tijdens haar afwezigheid de boel aan de gang.
Nadat ze uit elkaar waren gegaan konden ze het goed met elkaar vinden.
Hij zocht haar vaak op in het ziekenhuis. Kwam op een dag weer op bezoek in de ziekenkamer. Ze was weg, werd hem verteld. Naar de zenuwinrichting.
Op eigen verzoek.
De zenuwinrichting was berucht. Meer dan 100 jaar oud, wanstaltig, vuil, ver buiten het centrum van de stad, personeelsgebrek, overvol. Zoals gebruikelijk.
Paranoïa, hoorde hij van de behandelende

psychiaters. Vervolgingswaanzin. Uw vrouw ziet in iedere arts, iedere verpleegster, iedere patient, iedere bezoeker een geheim agent. Waan...

Behandeling: chemische dwangbuis. Een extreem sterk kalmeringsmiddel. U.W. was veranderd, motorisch trager geworden. Dacht langzaam, bewoog langzaam, lachte nauwelijks, was afwezig, ver weg.

Behandeling: bezigheidstherapie - collages plakken, schilderen.

Behandeling: iedere opwinding vermijden.

In de zenuwinrichting had ze geluk, kwam in de nieuwbouw-vleugel waar de psychiatrische behandeling veel moderner was.

U.W. werd dik.

4 december 1974: Georg von Rauch werd in Berlijn door de politie doodgeschoten.

U.W. had Georg von Rauch gekend en gewaardeerd.

Hij was populair geweest. De moord veroorzaakte bij haar een ernstige shock.

U.W. werd na vier maanden uit de zenuwinichting ontslagen. Verplichting: voortzetting van de chemische dwangbuis.

Opwinding vermijden. Zich voor de therapie aanmelden (zie boven).

Haar man hielp haar nog een poosje in de drukkerij en in het huishouden en vertrok toen weer naar zijn woongemeenschap. Hij had niet in de gaten in welke toestand zij zich bevond. Tanden op elkaar.

U.W. had sexuele problemen.

U.W. had financiële problemen.

U.W. had problemen met haar ouders, die haar zwakte, haar hulpeloosheid en de dreigementen van de instanties aangrepen om hun dochter tegen haar wil - en vooral de kleinkinderen - onder hun vleugels te nemen.

Vrienden die U.W. wilden helpen resigneerden: Je krijgt geen vat op haar.

> Als iemand valt, geef hem dan een trap zodat hij echt valt!
> (F. Nietzsche)

In de zomer van 1972, tijdens de totale mobilisatie tegen staatsvijand nummer één, de RAF, bereidde de Politieke Politie van West-Berlijn de arrestatie van de man van U.W. voor: honderden politiemannen zetten vier straten af, bezetten de daken van de naburige huizen, verdreven spelende kinderen met wapens van de binnenplaatsen en maakten zich gereed voor de bestorming van de drukkerij.

U.W. was met de kinderen alleen thuis. Politie in uniform en in burger bestormde het objekt: kogelvrije vesten aan, getrokken pistool, vizier, voor het gezicht en machinepistolen.

Buren vertellen: er stonden drie ambulances klaar.

De Politieke Politie was ervan op de hoogte dat U.W.'s man niet meer in het huis woonde.

De Politieke Politie was ervan op de hoogte dat U.W. geen riskante politieke drukorders meer accepteerde.

De Politieke Politie was ervan op de hoogte dat er behalve de jonge vrouw en de kleine kinderen niemand in het huis kon zijn.

Een buurman: Er stond hier al dagen zo'n, nou ja, zo'n auto van het gemeente-energiebedrijf in de buurt. Met een antenne voorop. Zo een met een bolletje bovenaan...

Ze zouden ons graag in de lik begraven / Ze zien het liefst dat ons de duivel haalt / Maar de duivel wil ons toch niet hebben / Die wacht op hen al een paar duizend jaar / Ik bedoel de mensenjagers en de schrijftafelmoordenaars.
(TonSteineScherben)

In september 1972 was de drukkerij bankroet.

U.W. gaf een verjaardagspartij.

Ze huilde, praatte heel warrig, maar kwam tegenover vrienden niet met moeilijkheden voor de dag.

Gasten: Het was onmogelijk vat op haar te krijgen. Ze wilde geen hulp accepteren.

De volgende dag ging ze weer naar de zenuwinrichting.

De kinderen gingen naar de grootouders.

In december 1972 arresteerde de politie haar man.

Daarbij raakte hij gewond door schoten.

U.W. tegen vrienden: Hij is tenminste niet dood, zoals Georg, Tommy en Petra[1].

Begin januari 1973 werd met wederzijdse instemming de scheiding van het echtpaar uitgesproken.

De kinderen werden aan de moeder toegewezen. Sociale zaken en jeugdzaken bemoeiden zich ermee.

Onder verwijzing naar het betreffende schrijven (regeling van de ouderlijke macht, PPZ) delen wij het volgende mee:
Mevrouw U.W. was op grond van '*depressieve storingen', neurotische angsten, talrijke ziekelijke relaties en sleutelervaringen* van... tot... in stationaire behandeling in de zenuwinrichting in Berlijn. Sinds begin 1973 is mevrouw U.W. in behandeling bij de specialiste voor psychische en zenuwziekten, mevr. dr. U.K. Uit bij de behandelende specialiste ingewonnen informaties bleek dat de bestaande *waanideeën* echter te allen tijde weer terug zouden kunnen keren... (...) om de psychose in een latente fase te houden krijgt mevrouw U.W. het medikament Orap forte.
Eenmaal per week gaat mevrouw U.W. naar het Centrum voor Psychotherapie. Daar moeten groepsgesprekken plaatsvinden met daarop aansluitende diskussies. (...)
Onzerzijds zullen wij de Sociaalpsychiatrische Dienst in ons onderzoek betrekken

en mevrouw U.W. laten onderzoeken door de verantwoordelijke *dienstarts*.[2.]

De behandeling van de behandelende specialiste, verantwoordelijk voor het rapport op grond waarvan U.W. onmondig moest worden verklaard of uit de ouderlijke macht moest worden ontzet, bestond dus uit niet meer dan het aanmeten van een chemische dwangbuis die de psychose in een latente toestand hield.

> De situatie is sindsdien grondig veranderd. De drukkerij is verkocht. De vader van de kinderen bevindt zich in voorarrest. De moeder is verhuisd en bevindt zich in psychotherapeutische behandeling (Centrum voor Psychotherapie, PPZ). Omdat de aan de psychose ten grondslag liggende omstandigheden uit de weg zijn geruimd, zullen de neurotische klachten van de moeder op grond van de begonnen therapie worden verholpen.[3.]

Maar nu beginnen de ouders van U.W. zich ermee te bemoeien.

Ze maakten haar duidelijk dat zonder hulp de kinderen in een tehuis zouden komen. Daarom zou het het beste zijn wanneer je bij ons intrekt.

Het kwam tot wilde scènes. Zij hadden de langste adem. U.W. gaf toe.

Ik hield het in Berlijn niet meer uit, schreef ze.

Berlijn, dat is: uniformen, Politieke Politie, razzia's, putatieve noodweer van de uniformen, is razzia, huiszoeking, dreiging, steeds weer opnieuw.

U.W. probeerde nog een keer op eigen benen te staan. Tegen de adviezen van arts, kameraden en vrienden in stopte ze abrupt met de chemische dwangbuis Orap forte, dronk een paar koppen thee 's avonds, diskussieerde met vrienden een paar uur lang.

Kon niet in slaap komen, flipte.

Zonder de kinderen had ik allang zelfmoord gepleegd, schreef ze aan haar vroegere man.

Maar zij en de kinderen waren nu in handen van haar ouders. Die bedoelden natuurlijk: het beste, geloof me. Om dat beste door te drijven deinsden ze niet terug voor de meest weerzinwekkende afpersing.

Ze pakken mij de kinderen af, schreef U.W.

Ze dacht op lange termijn weer zelfstandig te kunnen worden.

Ze bevond zich weer in behandeling.

Behandeling, dat was: Orap forte +, een nieuw psychofarmacum.

Behandeling, dat was: het beste, het onverbiddelijk beste van de ouders, die hun gedrag zonder ook maar met de ogen te knipperen altruïsme noemden.

Maar U.W. was vol vertrouwen. Ze zat tenslotte niet meer in Berlijn - de spoken waren uitgebannen, de afdeling Ia van de Berlijnse recherche ver weg. Dacht ze.

In de zomer van 1973 zat ze met de kinderen bij de kapper. Ambtenaren van de Politieke Politie, deze keer uit Düsseldorf, drongen de kapsalon binnen, in gezelschap van minstens vijf uniformen. Beschuldigen U.W. ervan bij een bankoveral in Hamburg betrokken te zijn geweest...

> Alleen al in de Bondsrepubliek: 7 miljoen neurotici die een behandeling nodig hebben, circa 2 miljoen alkoholici, 600.000 psychoten met symptomen van schizofrenie...
> (Michael Schneider)

De kapper had lef. Hij ging voor zijn klant en haar kinderen staan en joeg de politie zijn zaak uit.

> De geschiedenis van de mens is de geschiedenis van zijn onderdrukking.
>
> (S. Freud)

Vlucht in de ziekte is protest. Waanideeën heeft de psychiater die niet kán of wil zien wat niet mág bestaan, die narcotica voorschrijft tegen depressieve storingen.

Gelet op het permanente bombardement van de laster-industrie Bild/Löwenthal/Zimmermann in iedereen een agent in burger zien - een waanidee?

Iedereen zijn eigen politieagent; iedereen zijn eigen bewaker, in jezelf vermoorden wat naar bevrijding snakt! De normaliteit van de experts in de witte jassen.

U.W. zegt: Begrijp je dan niet - ik ben *ziek*! Ziek zijn hier, dat is: lijden aan de opgelegde waanzin.

Mevr. dr. Ursula Knutsen, Berlijn 61, Gneisenaustr. 6 - en met haar minstens 590 van de 600 therapeuten schrijven een rapport. Conclusie: Waanidee.

Ze zien in zichzelf, in de artsen, verplegers, in de intellektuele experts, geen agenten in burger.

De werkelijkheid wordt als een ziekelijke sleutelervaring gezien en er wordt Orap forte voorgeschreven. Driemaal daags.

Politieke Politie, ouders van U.W. en psychiaters zijn van mening: het gekkenhuis is normaal.

U.W. blijft wantrouwig. Ze zal van haar ziekte een wapen maken.

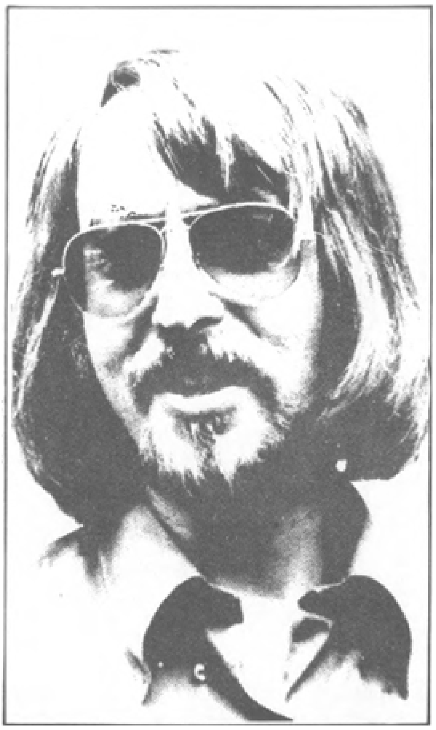
Ze is gezond als ze angst heeft.

Ze zal het redden.

Maar niet alleen.

> Wij zijn kapot, totaal kapot, niet willekeurige anderen - zij ook!
> Wij kunnen niet liefhebben, wij kunnen niet solidair zijn. Wij zijn bang.
> Wij geven de onderdrukking door die we zelf ervaren. Wij flippen. Wij hebben geen vaste grond onder de voeten...
> Wij zijn gespleten: in hoofd en hand, in zijn en bewustzijn, in behoefte en bescheidenheid...
> Wij kunnen onszelf en anderen alleen

zien als waren, als waren met uiteenlopende ruilwaarde. Alleen zo gedragen wij ons ten opzichte van elkaar. En bovendien is het onze eigen schuld, allicht. Een waarheid onder ogen leren zien! Wij hebben niets te verliezen. Wij kunnen slechts ons leven winnen - voor de revolutie.[4.]



Eindnoten:

* *Rapport* is een verhaal uit de verzamelbundel *Het lijkt net vrede*, die in september van dit jaar verschijnt bij uitgeverij Van Gennep. De bundel bevat een selektie uit het proza en de poëzie van Peter-Paul Zahl en werd samengesteld en vertaald door Gerrit Bussink. *Rapport* is oorspronkelijk verschenen onder de titel *Gutachten* in de verhalenbundel *Wie im Frieden*, (Literarischer Verlag Helmut Braun, Leverkusen 1976).

1. Georg von Rauch, Thomas Weissbecker, Petra Schelm.
2. Schrijven van het distriktskantoor Kreuzberg van Berlijn, afdeling jeugd en -sport (!!PPZ). Cursivering van de schrijver.
3. Aan het kantongerecht, in verband met het toewijzen van de kinderen, juni 1973.
4. Fizz, artikel van het Berliner Patienten Kollektiv, Berlijn.

eine zensur findet nicht statt
jaap walvis

In januari van dit jaar vonden de laatste zittingen plaats van het Derde Russell Tribunaal, dat zich zoals bekend mag worden geacht, bezighield met de mensenrechten in de Duitse Bondsrepubliek. Conclusie van de slotzitting van het Tribunaal: de mensenrechten worden in de Bondsrepubliek inderdaad geschonden en wel op het gebied van de rechtspraak, bij het optreden van de West-Duitse Binnenlandse Veiligheidsdienst en met betrekking tot de in de West-Duitse grondwet gegarandeerde vrijheid van meningsuiting volgens Artikel 5 van het Grundgesetz: ‘Eine Zensur findet nicht statt’.

Een van de aspekten die met betrekking tot de in de Bondsrepubliek wél plaatsvindende censuur op het Tribunaal ter sprake kwamen, was de controle op bibliotheken, die door het publiek kunnen worden geraadpleegd of waar men boeken of andere publicaties kan lenen. Als getuige-deskundige in deze zaak trad voor het Tribunaal op Norbert Cobabus, bibliothecaris te Frankfurt am Main, die over al dan niet geslaagde pogingen tot censuur in bibliotheken door lokale, regionale en landelijke overheden, politici, professoren en universiteitsbesturen een uitvoerige documentatie samenstelde, waarover later meer. In zijn uiteenzetting voor het Tribunaal verklaarde Cobabus dat hem in de periode 1973 tot 1978 in totaal 56 gevallen bekend zijn van censuur, zelfcensuur en ‘Gesinnungsschnüffelei’ (politiek gesnuffel, een goed Nederlands equivalent bestaat gelukkig nog niet). Volgens Cobabus is dit echter niet meer dan het topje van de ijsberg, omdat uit angst voor eventuele moeilijkheden een groot aantal gevallen van pogingen tot censuur en de onder andere daaruit voortvloeiende zelfcensuur door de betrokken bibliotheekfunctionarissen niet in de openbaarheid wordt gebracht.

Kenmerkend voor alle gevallen van censuur en zelfcensuur is de samenhang die er bestaat tussen deze verschijnselen en de toenemende repressie die het gevolg is van het ‘decreet over de radicalen’ (beroepsverboden die kunnen worden opgelegd aan West-Duitse burgers die een politieke overtuiging hebben die afwijkt van de algemeen gangbare; een situatie die blijft voortbestaan ondanks de onlangs met veel ruchtbaarheid door de Bondsregering aangekondigde verzachting van de toepassing van het decreet). Daarnaast echter manifesteert zich een opvallend groot aantal pogingen tot censuur op kinderboeken en jeugdlectuur met een uitgesproken progressief en emancipatorisch karakter en op boeken op het terrein van de sexuele voorlichting.

In een uitvoerige documentatie die Cobabus met Richard Albrecht onder de titel *Zensur in Bibliotheken? Analysen und Dokumentation* Uitgever Pressedienst Demokratische Initiative, Münzestrasse 3, 8000 München 2, samenstelde, gaan de auteurs nader in op de 56 gevallen van censuur, zelfcensuur en politiek gesnuffel in bibliotheken, die Cobabus aan het Russell Tribunaal rapporteerde. De auteurs geven een nadere definitie van het begrip censuur in bibliotheken en komen dan tot de volgende onderverdeling:

1 een eenzijdige keuze van het boekenbestand waardoor bepaalde stromingen in de alpha wetenschappen bevoor- of benadeeld kunnen worden.

2 beperking van de financiële mogelijkheden voor de aankoop van boeken, waarvan de noodzaak op velerlei manieren kan worden aangetoond; op deze manier kan vaak paal en perk worden gesteld aan de ‘voorliefde’ van bepaalde bibliothecarissen voor ‘maatschappijkritische’ boeken.
3 het op ‘magazijn plaatsen’ dus moeilijker toegankelijk maken van bepaalde boeken of beperking van de uitleen van dergelijke boeken door restrictieve maatregelen.
4 het ‘langdurig uitlenen’ van bepaalde boeken waardoor deze niet voor andere lezers beschikbaar zijn.
5 het bekritiseren van bepaalde boeken en het uitoefenen van druk op bibliotheekfunctionarissen door middel van ouders, geestelijken, politici enz.
6 klachten bij lokale, regionale of landelijke overheden over de inhoud van bepaalde zich in bibliotheken bevindende boeken of de opvattingen van de bibliotheekfunctionaris-

sen.

7 het ingrijpen van de overheid langs administratieve weg in de beslissingsbevoegdheid van de bibliothecaris, die daardoor in feite buiten spel wordt gezet.

Enkele voorbeelden hiervan: het overplaatsen van kinderboeken uit de kinderleeszaal naar de 'volwassenen bibliotheek', het verwijderen van boeken uit het bibliotheekbestand, controle op het aankoopbeleid, controle op contacten met de lezers en beperking van de functies van de bibliotheken.

Veel moeilijker te definiëren zijn uiteraard de verschillende vormen van zelfcensuur, die echter, zo blijkt uit gesprekken met bibliotheekpersoneel, wel degelijk een rol spelen. Het ligt voor de hand dat wanneer een boek of auteur 'omstreden' zijn, de vrije keuze van de bibliothecaris in negatieve zin beïnvloed kan worden. Ook 'Gesinnungsschnüffelei' laat zich moeilijk traceren, omdat dit politiek gesnuffel door de Binnenlandse Veiligheidsdienst veelal buiten medeweten van het bibliotheekpersoneel en de slachtoffers om geschiedt. Dat deze laatsten bij sollicitatiegesprekken soms worden geconfronteerd met kennis van de overheid omtrent hun literaire voorkeur geeft echter te denken.

Van de 56 gevallen, die door de auteurs worden beschreven, willen wij hier een aantal vrij willekeurig gekozen voorbeelden noemen. Wie een volledig overzicht wil hebben kan terecht bij de bovengenoemde uitgever van *Zensur in Bibliotheken?* Daarin zijn ook de bronnen vermeld waaraan de auteurs hun gevallen ontlenen.

West-Berlijn

In sommige openbare leeszalen in verschillende wijken in West-Berlijn blijken boeken van schrijvers als Anna Seghers, Arthur Koestler en anderen 'op magazijn' geplaatst te zijn, waardoor het uitlenen van dergelijke werken aan het publiek bemoeilijkt wordt. In de openbare leeszaal van de wijk Berlin-Steglitz blijken de boeken van bovengenoemde auteurs zelfs te zijn voorzien van het stempel: 'Schrijver is communist'. Na protest worden deze stempels enige tijd later verwijderd. In datzelfde jaar 1974 worden verschillende hoofden van openbare leeszalen in Berlijn benaderd door gemeenteraadsleden met het verzoek kinderboeken van de schrijver Günter Herburger wegens kritische passages over de politie uit de leeszalen te verwijderen. In 1976 beginnen CDU politici een campagne tegen de Openbare Leeszaal van de West-Berlijnse wijk Kreuzberg omdat deze leeszaal boeken van de linkse uitgeverij Basis in haar bestand heeft. Ze bestempelen deze uitgaven als 'politieke pornografie'. Begin 1975 blijkt uit een onderzoek dat in de universiteitsbibliotheek van de Vrije Universiteit van West-Berlijn in de afdelingen geschiedenis, literatuuren sociale wetenschappen haast uitsluitend conservatieve en politiek rechtsgeoriënteerde leerboeken aanwezig zijn.

Geesthacht - niedersachsen

In de regionale krant worden zoals gebruikelijk de nieuwe aanwinsten van de openbare bibliotheek in het plaatsje Geesthacht vermeld. Daaronder bevindt zich het in 1970 verschenen boek *Bambule* van Ulrike Meinhof, oorspronkelijk een hoorspel over de miserabele toestanden in een jeugdtehuis. De directrice van de openbare leeszaal krijgt van de gemeenteraad te horen dat de schrijfster - een terroriste - geld aan het boek verdient en de stad derhalve uit de algemene middelen het terrorisme steunt. Deze argumentatie leidde tot het besluit dat de gemeenteraad voortaan vóóraf zijn goedkeuring diende te verlenen bij de aankoop van boeken.

Hannover

De directeur van de Openbare Bibliotheek in deze stad beklaagt zich in 1977 in een artikel over een vorm van indirecte censuur waar o.a. de openbare leeszalen in Hannover het slachtoffer van worden. Deze bestaat uit een drastische beperking van de aankoopsubsidie. Dientengevolge dient men zich bij het aankoopbeleid te beperken tot de zogenaamde ‘standaard-lectuur’ en de noodzakelijke vervanging van verouderde naslagwerken. Andere boeken, met name maatschappij-kritische komen daardoor niet meer aan bod.

In dezelfde stad schreef de CDU burgemeester vorige zomer een brief waarin hij enkele boeken bekritiseerde met het oogmerk ze uit het bestand van de openbare leeszaal te laten verwijderen. Dit waren o.a. een militair standaardwerk met een inleiding van Franz Josef Strauss en de memoires van de opstandelingenleider op Cyprus generaal Grivas. In dit boek staan onder meer instructies voor het vervaardigen van primitieve bommen. Volgens de burgemeester dienden dergelijke boeken ‘op speciale wijze’ bewaard te worden.

Keulen

In de ‘Kölnische Rundschau’ wordt geageerd tegen een plaatjesboek voor kinderen uit de Chinese Volksrepubliek en tegen de directeur van de bibliotheek die een dergelijk boek in zijn bestand toelaat. In een ingezonden brief wordt zelfs geeist ‘de openbare leeszalen van dergelijke communistische geschriften te zuiveren en bij protest van het personeel daaruit de nodige consequenties te trekken’.

Het een noch het ander is tot nu toe gebeurd.

Krailing-Beieren

Eind 1976 liet de burgemeester van dit plaatsje het tijdschrift ‘Der Spiegel’ verwijderen uit het bibliotheekbestand omdat naar hij beweerde ‘inwoners zich bij hem persoonlijk hadden beklaagd over de eenzijdige berichtgeving van dit weekblad’. Toen hiertegen werd geprotesteerd, werd op bevel van de burgemeester ook de (rechtse) ‘Bayernkurier’ uit de bibliotheek verwijderd om verwijten van ‘eenzijdigheid’ te ontkrachten.

Inmiddels zijn beide periodieken weer ter inzage.

Munchen

In 1974 werden boeken van de hand van professor Holzer door het ministerie van Cultuur van de deelstaat Beieren voor ‘onbepaalde tijd’ uitgeleend. Deze hoogleraar liep op dat moment gevaar door een beroepsverbod te worden getroffen. De directeur van de Münchense Universiteitsbibliotheek beweerde echter dat hier sprake was van een ‘normale uitlening’.

Munster

Op de jaarvergadering van de Duitse verenigingen van bibliothecarissen in 1976 in de universiteitsbibliotheek van Münster werd de bibliothecarissen aangeraden géén boeken meer uit te lenen die ‘risico's’ met zich mee zouden kunnen brengen. Dit op grond van het toenemende aantal gevallen van censuur.

Osnabruck

Een met de CDU sympathiserend wetenschappelijk medewerker aan de Universiteit te Osnabrück verzocht begin 1978 de voorzitter van een vakgroep voor de door hem beheerde afdeling van de Universiteitsbibliotheek minder ‘linkse’ boeken aan te schaffen.

Ulm

Begin '77 oefent een hoogleraar aan de Universiteit te Ulm kritiek uit op het boekenbestand van de studiezaal en eist dat alle boeken van Heinrich Böll, Willy Brandt, Bertold Brecht, Rolf Dahrendorf, Bernt Engelmann, Hans-Magnus Enzensberger, Lenin, Marx, Günter Wallraf, Sven Papcke, Ernst Pilz en Arno Plack uit de bibliotheek verwijderd worden. Deze eis wordt aanvankelijk afgewezen. Na

enige agitatie en bijval van de gemeenteraad, blokkeert het universiteitsbestuur het krediet voor de aankoop van boeken.

Voortaan moet elke titel vóór aankoop worden goedgekeurd.

Wiesbaden

Door krantenartikelen en publicatie in het vakblad voor bibliotheekfunctionarissen was in wijde kring bekend geworden dat het uit de DDR afkomstige naslagwerk voor kinderen *Vort Anton bis Zylinder* in de lente van 1977 was verwijderd uit de jeugdleeszaal in Lübeck. Dit was voor een bibliothecaresse in Wiesbaden aanleiding om deze zojuist aangeschafte kinderencyclopedie te gaan napluizen op passages met een communistische tendens. Vervolgens plakte zij over alle passages, die naar haar mening aanstoot zouden kunnen geven, strookjes papier om het boek daarna weer op de plank te plaatsen. De directeur van de leeszaal die een en ander gemerkt had, voorkwam dit en liet een nieuw exemplaar aanschaffen.

Aachen

Eind '77 of begin '78 slaagde de Binnenlandse Veiligheidsdienst erin een overzicht in handen te krijgen van de boeken, die een jonge tandartse, tegen wie de Dienst verdenkingen koesterde, in de openbare leeszaal had geleend. Dit geschiedde met behulp van de computer van de leeszaal en mét medewerking van een daar werkzame computeroperateur.

West-Berlijn

Na de moord op de Berlijnse rechter Von Drenkmann en de ontvoering van de voorzitter van de West-Berlijnse CDU Peter Lorenz in de lente van 1976 stellen twee ambtenaren van de B.V.D. een onderzoek in naar de uitleengebruiken in de bibliotheken van het Sociologisch Instituut en het Instituut voor Sociaal-Wetenschappelijk Onderzoek aan de Vrije Universiteit. Na vragen in het West-Berlijnse parlement wordt door de autoriteiten toegegeven dat de B.V.D. tenminste in de bibliotheek van één van beide instituten concrete informatie over bepaalde personen heeft ingewonnen.

Frankfurt

Ambtenaren van de Binnenlandse Veiligheidsdienst verzoeken de adjunct-directeur tevens computerdeskundige van de openbare- én universiteitsbibliotheek aldaar om inlichtingen over de werking van het uitleensysteem. De betreffende weigert deze inlichtingen te verschaffen.

Stuttgart

Een jonge man wordt ervan verdacht relaties te onderhouden met handelaren in drugs. Op grond daarvan doet de politie huiszoeking, vindt echter geen drugs, maar wel ‘verdachte’ boeken, waaronder enkele die geleend zijn van de openbare leeszaal in Stuttgart. De politie neemt contact op met de leeszaal en verkrijgt ten behoeve van het onderzoek tegen de jonge man een overzicht van de door hem geleende boeken, waaronder het boek *Strijdend Saigon*. Dit bestempelt de jonge man niet alleen tot verslaafde, maar tevens tot een potentieel gevaar voor de bestaande rechtsorde.

Mainz

Op 19 mei 1978 werd naar aanleiding van een congres over het bibliotheekwezen in het televisie kunstprogramma *Aspekte* van het ZDF een bijdrage uitgezonden van de journalist Werner Hildenbrand over censuur, zelfcensuur en politiek gesnuffel in bibliotheken. Enkele dagen later begon de chef van bovengenoemde journalist, het hoofd van de afdeling cultuur bij het ZDF, een uitgebreid onderzoek met het oogmerk Hildenbrand te ontslaan. Dit onderzoek vond buiten medeweten van laatstgenoemde plaats en strekte zich uit over de hele Bondsrepubliek. In de daaropvolgende twee tot drie weken hield de cultuurchef zich onder meer bezig met het ondervragen van personen die informaties hadden verschaft voor de uitzending, het bewerken van collega's om Hildenbrand te bespioneren en het opstoken van mensen om zich bij het ZDF over de uitzending te beklagen (wat tot dat moment niet was gebeurd). In juli '78 werd Hildenbrand door het ZDF berispt wegens onzorgvuldigheid bij de uitoefening van zijn beroep; hem werd onder andere verweten dat hij de tegenpartij niet had gehoord. Tegen deze berisping heeft Hildenbrand in augustus '78 bezwaar aangetekend, zonder succes.

Of zich in Nederland soortgelijke verschijnselen voordoen komt elders in dit nummer ter sprake. De les die wij uit de gebeurtenissen op dit gebied in West-Duitsland moeten leren: ‘Bewaakt de bibliotheken... tegen de bewakers!’.

6-21 april
ZERKEN
APPELTHEATER
DE APPEL
duinstraat 6 den haag tel

De Nederlandse openbare bibliotheek en de 'vrije' boekenkeuze
Evert Jan Groeskamp

In vele honderden plaatsen zijn ze te vinden: de Openbare Bibliotheken. Aangemerkt als een 'basisvoorziening', onmisbaar als ondersteuning van onderwijs en welzijnswerk, en onmisbaar voor de mensen die geen kapitalen voor hun ontspanning kunnen uitgeven. Tesamen meer dan twintig miljoen boeken; collecties die alle mogelijke onderwerpen omvatten en waaruit iedereen een vrije keuze kan maken.

Een vrije keuze?

Winter 1978: in Wateringen wordt een kind op het ijs gevonden. De politie opent een jacht op de daders. Zij wendt zich ook tot de plaatselijke Openbare Bibliotheek met het verzoek om een lijst van personen samen te stellen die de afgelopen maanden boeken hebben geleend over o.a. abortus. Na enige aarzeling stelt de bibliothecaresse de lijst op; de directeur komt echter op het laatste moment tussenbeide.

Zo ontkwam een groep lezers, die in hun vrije keuze boeken over abortus hadden geleend, op het nippertje aan een onaangename confrontatie met de recherche.

Najaar 1978: de staatssecretaris van CRM, Kraaijeveld-Wouters, houdt haar inmiddels berucht geworden rede op de tweede landelijke informatiemarkt van het Nederlands Bibliotheeken Lektuur Centrum. Volgens haar dienen bibliotheken 'democratie-bedreigende' en rolbevestigende literatuur te weren, of beperkingen aan te brengen in de beschikbaarstelling. Hoe (on)vrij is of wordt de boekenkeuze in de Openbare Bibliotheek?

De overheid slaat (weer) toe.

Het is misschien niet zo bekend, en daarom juist des te interessanter om te weten, dat er voor de Openbare Bibliotheken tot 1975(!) een van overheidswege ingestelde censuur gold. Het betreft hier een artikel uit de zogenaamde 'Rijkssubsidievoorwaarden-1921', waarmee de toekenning van subsidies werd geregeld. Op onovertroffen wijze geformuleerd wordt hier gesteld dat 'alle moreel schadelijke, op grove wijze andersdenkenden, kwetsende of tot ongehoorzaamheid aan de landswetten opruiende lectuur' geweerd dient te worden.

Het feit dat bibliothecarissen dit censuurartikel, dat overigens in strijd is met onze grondwet, decennia-lang hebben geaccepteerd, is tekenend voor hun mentaliteit. Wij komen hier nog op terug.

De bibliotheken kennen dus een lange geschiedenis van officiële censuur. Daaraan kwam in 1975 formeel een eind met het van kracht worden van de Bibliotheekwet.

Deze wet stelde ten aanzien van de samenstelling van de collectie alleen dat deze 'actueel' moest zijn en 'representatief voor het culturele veld'.

Nu, een paar jaar later, lijkt het of de overheid er spijt van heeft dat zij de teugels zo heeft laten vieren.

Kraaijeveld-Wouters is vooral gebeten op de boeken die 'een bedreiging vormen voor de democratie' omdat zij 'oproepen tot gewelddadig verzet tegen democratische instellingen en personen'.

In haar toespraak gaf zij voor de behandeling van deze literatuur de volgende suggesties:

- óf het boek gewoon opnemen als afkeer ervan het gevolg zal zijn,
- óf het boek wel opnemen, maar niet voor uitlening beschikbaar stellen,
- óf het gewoonweg niet aanschaffen.

Als gevolg van negatieve reakties is de staatssecretaris wat teruggekrabbeld. Op kamervragen van de PSP antwoordde zij dat het niet in de bedoeling van de overheid lag richtlijnen voor de bibliotheken inzake de collectievorming in deze op te stellen, en dat het hier een taak van de bibliotheken zelf betrof.

En inderdaad, we kunnen ons afvragen waarom de staatssecretaris zich zo druk heeft gemaakt; de bibliotheken kwijten zich uitstekend van deze taak.

De bibliothecaris aan het werk.

In hetzelfde geval kunnen we hier zowel spreken van zelfcensuur (als we de relatie overheidbibliotheek beschouwen) als van censuur (de relatie bibliotheek-gebruiker).

Maar wat bepaalt nu deze censuur, waarin verschilt zij van de normale boekselectie? Tussen deze twee moet namelijk een streng onderscheid gemaakt worden. Door de publicatieexplosie moeten zelfs de grootste bibliotheken selecteren. Bij die selectie spelen factoren als de kwaliteit van het boek, de bruikbaarheid en de bestaande opbouw van de collectie een rol. Bij censuur gaat het om heel andere criteria, censuur is het weren van boeken op grond van politieke, ethische of religieuze motieven. Daarnaast gaat het bij censuur altijd om bepaalde onderwerpen. Censuur op kookboeken of aquariumboeken klinkt ongerijmd. Op zulke gebieden kan geen censuur plaatsvinden omdat censuur altijd betrekking heeft op onderwerpen die het wezen van de samenleving raken: de sociaal-economische structuur en het daarop geënte waarden- en normenpatroon.

Het is nu meteen duidelijk welke functie die censuur heeft: bijdragen aan het instandhouden van die samenleving, handhaving van bestaande machts- en bezitsrelaties.

Maar al kan censuur in theorie gemakkelijk van selectie onderscheiden worden, in de praktijk blijken zij nogal eens door elkaar te lopen. Een bibliothecaris kan een geval van censuur gemakkelijk tot een selectiekwestie terugbrengen, en het bewijs van het tegendeel valt moeilijk te leveren. Hij kan een boek op politieke gronden afwijzen, maar als formele reden opgeven dat het ‘te moeilijk’ is (maar ‘moeilijke’ boeken over andere onderwerpen koopt hij wel!), hij kan een ander boek om godsdienstige redenen weren, en zeggen dat ‘er al zoveel over dit onderwerp is’ (ja, maar wel alles vanuit één gezichtspunt!).

De door de bibliothecaris beoefende censuur is dus meestal niet als expliciete censuur aanwijsbaar, maar heeft het gezicht van schijnbare selectie.

Waarom zijn de bibliothecarissen in deze verlichte tijden nog aan het censureren, kunnen we ons afvragen. Een oorzaak kan zijn dat het spook van de Rijkssubsidievoorwaarden-1921 bij de boekselectie nog altijd in het hoofd van de bibliothecaris rondwaart. Hij heeft altijd, als het niet naar de letter is dan toch in ieder geval naar de geest van het censuur-artikel gehandeld, en die historische last is niet een, twee, drie afgeworpen. Daarnaast speelt het eigen waarden- en normenpatroon natuurlijk een rol. Al zou dit volgens de regeltjes bij de collectievorming uitgeschakeld moeten worden, duidelijk is dat dit een schone wens blijft en praktisch niet gerealiseerd kan worden. Nu zijn bibliothecarissen nooit het progressiefste slag mensen geweest (al treedt met de jongste generatie wel een geleidelijke verandering in: een ‘proefverkiezing’ op een bibliotheekacademie in 1977 toonde aan dat een meerderheid links georiënteerd was, met een duidelijke voorkeur voor de sociaal-democratie), en hun conservatisme heeft een niet te onderschatten invloed op wat wel en wat niet wordt aangeschaft. De jongeren hebben voorlopig nog weinig invloed: de collectievorming wordt bepaald door mensen in de hogere functies, dus meestal de ouderen.

Tenslotte kan ook de maatschappelijke druk invloed hebben op die censuur. Een bepaalde bibliothecaris kan een zeer geliberaliseerde collectievorming voorstaan, maar onder de druk van gewijzigde maatschappelijke attitudes niet meer de moed

hebben om boeken over controversiële onderwerpen of met een controversieel gezichtspunt op te nemen omdat hij bang is voor conflicten, met de overheid, het publiek, het eigen personeel.

In een situatie waarin bijvoorbeeld niet meer zinnig over 'terrorisme' gediscussieerd kan worden, wordt de bibliothecaris bijna automatisch gedreven in de richting van het klakkeloos opnemen van boekjes 'tegen' en het weren van boekjes 'voor'. Dadelijk een voorbeeld.

Structurele aspecten van de censuur.

We hebben een aantal individuele oorzaken van censuur bekeken, nu zullen we onze aandacht eens richten op de wijze waarop de moderne collectievorming gestructureerd is en op de algemene bibliotheekpolitiek, om na te gaan of censuur hieraan soms immanent is.

Ik zeg de 'moderne' collectievorming, omdat de tijd dat iedere bibliotheek op autonome wijze zijn collectie samenstelde voorbij is. Tegenwoordig is centralisatie troef. De bibliothecaris krijgt de boeken niet meer zelf te zien, maar in plaats daarvan wekelijks een massa korte recensies van nieuwe boeken en herdrukken (de zogenaamde aanschaf-informaties), waarna hij de zaak opstuurt en er op landelijk niveau, voor alle bibliotheken, centraal wordt ingekocht en ingewerkt.

Twee vragen kunnen bij deze gang van zaken gesteld worden: hoe zit het met de boekselectie op landelijk niveau, want ook deze landelijke service-dienst moet boeken selecteren die voor een bespreking in aanmerking komen en kan niet alles opnemen, en hoe juist of gevaarlijk is het een boek door één recensent te laten beoordelen?

De landelijke boekselectie gebeurt ook door mensen, en zullen zij zich zo gunstig van de doorsnee-bibliothecaris onderscheiden, dat er hier geen kans op censuur is?

Wat blijkt is dat hele categorieën van potentieel bibliotheekmateriaal niet in de aanbiedingen worden opgenomen. Het gaat dan om boeken

die beneden een bepaald 'niveau' liggen en om het alternatieve materiaal van bijvoorbeeld niet-erkende uitgeverijen. Wat dit laatste betreft zijn er wel weer speciale signaleringen, maar welke bibliotheek gebruikt die?

De bibliothecaris zou ook zelf op onderzoek kunnen uitgaan, kan men opmerken, maar aangezien deze met een chronisch tijdgebrek te kampen heeft is hij allang blij met de landelijke service, die hem het idee geeft op gemakkelijke en weinig tijdrovende manier een 'verantwoorde' collectie op te bouwen.

De collectievorming die er bestaat naast de conventionele aanschaf-informaties is van marginale betekenis. Dan de recensenten-kwestie.

Alhoewel deze mensen er volgens de richtlijnen voor moeten waken 'al te subjectief' te zijn, is subjectiviteit natuurlijk niet uit te sluiten. Zeker niet wanneer het om gevoelige zaken gaat.

Zo zal een boek over marxistische economie van een criticus die een liberaal econoom is waarschijnlijk geen eerlijke beoordeling krijgen. Hetzelfde kan gezegd worden wanneer een boek van Karlheinz Deschner in handen valt van een orthodox-christelijk recensent. Maar een positieve of negatieve reaktie is wel bepalend voor het aantal bestellingen wat uiteindelijk geplaatst wordt. En nu zijn er van de meeste boeken na veel zoekwerk wel meer recensies te vinden (er is nog een Prismalectuurinformatiedienst en er zijn kritieken in dagbladen en tijdschriften), maar de bibliothecaris heeft hiervoor weer geen tijd. Zodat het in de meeste gevallen toch één (subjectieve) beoordeling van één persoon is die de eventuele aanschaf gaat bepalen.

We kunnen ons dus werkelijk wel afvragen of dit soort situaties bijdraagt tot een 'vrije boekenkeuze'.

En hoe zit het met de relatie tussen censuur en de bibliotheekpolitiek?

We moeten bedenken dat de Openbare Bibliotheken zijn opgezet met een merkwaardige combinatie van bedoelingen. Aan de ene kant zijn er goedbedoelde motieven zoals het scheppen van mogelijkheden tot vorming en ontspanning van de gehele bevolking, aan de andere kant zijn er minder positieve zoals het verkrijgen van de mogelijkheid tot beïnvloeding en beheersing van maatschappelijke processen. Toen de bibliotheken met de Rijkssubsidievoorwaarden-1921 onder staatstoezicht kwamen, werd hun functie duidelijk: de bestendiging van maatschappelijke verhoudingen. Formeel waren de bibliotheken altijd 'neutraal', maar ondertussen! Het censuur-artikel bewijst wel hoé 'neutraal' ze zijn geweest.

De tijden zijn intussen veranderd. De beklemmende staatscontrôle is wat verslapt, en het publiek is veranderd. In plaats van de conformistische, weinig-progressieve elite van toen, profiteert nu een veel breder deel van de bevolking van de bibliotheken.

En de huidige tijd stelt mensen, en dus ook instellingen, steeds sterker voor keuzen. Zo zou ook de Openbare Bibliotheek moeten kiezen: vóór of tégen de machthebbers, vóór of tégen de bewapeningswedloop, vóór of tégen het fascisme. Maar wat blijkt: zij is onmachtig tot het doen van keuzen en in verwarring kiest zij voor de (feitelijk onmogelijke) middenweg van 'neutraliteit'. Een middenweg die in feite niets anders is dan een voortzetting van de oude bibliotheekpolitiek, maar nu versluierd door progressief klinkende slogans als de 'stimulering van bewustwordingsprocessen', 'bijdragen aan de democratisering van de samenleving' en 'bevordering van de emancipatie van minderheidsgroeperingen'.

De censuur paste uitstekend bij de oude bibliotheekpolitiek... en die bibliotheekpolitiek is niet veranderd.

Sex, de raf en andere verderfelijke zaken.

Het is typerend dat de gebieden waarop tegenwoordig gecensureerd wordt, dezelfde zijn als die welke al genoemd werden in het oude censuur-artikel. De maatschappelijke angsten zijn niet veranderd.

Het gaat stelselmatig om de volgende drie onderwerpen:

- sex (‘alle moreel schadelijke’),
- geloof; anti-christendom (‘op grove wijze andersdenkenden kwetsende’)
- en linkse (‘tot ongehoorzaamheid aan de landswetten opruiende’) literatuur.

Bij sex moeten we denken aan romans waar een beetje teveel in geneukt wordt, aan voorlichtingsboeken die ‘té openhartig’ zijn en niet op de laatste plaats aan pornografie.

Opvallend is wat dit betreft dat bibliotheken pas jaren na de wijziging van maatschappelijke attitudes hún houding veranderen. Toen Wolkers en Van het Reve al gemeengoed waren, lagen zij in de bibliotheken nog in de ‘gifkastjes’, de discussies die tenslotte hebben geleid tot het opnemen van Nabokov en Henry Miller zijn van recente datum. Terwij er om pornografie maatschappelijk steeds minder drukte wordt gemaakt, is het in bibliotheken nog altijd iets dat tot de grootste opwinding leidt. Literaire porno wil nog wel eens door de mazen van het net glippen, maar het merendeel haalt niet de ‘benedengrens’ (het niveau waarop de bibliotheken beginnen aan te schaffen) en valt dus af. Schaft een bibliotheek pornografie aan, dan is het meestal veilig opgeborgen in het magazijn weer aan te treffen.

Een mooi voorbeeld van (voorlopig nog) een poging tot censuur van andersdenkenden die op grove wijze gekwetst denken te worden is

Genemuiden.

In dit godsdienstige plaatsje zouden de tolerante christenen niets liever willen dan het uitkammen van de hele collectie, op zoek naar godslasterlijke uitspraken en verderfelijke passages. Voor deze christenen is er al een hele speciale service: boeken waar niets op tegen is staan met groene etiketjes bijeen in een aparte kast. (Feitelijke onzin natuurlijk voor een Openbare Bibliotheek, andere bevolkingsgroepen (humanisten, socialisten) zouden dan met evenveel recht zo'n service kunnen eisen). Maar zelfs dát is ze nog niet genoeg.

Het ‘geval Genemuiden’ staat voor veel bibliotheken in overwegend christelijke plaatsen. En nu een zeer ernstig voorbeeld van wat ik zou willen noemen ‘semi-sencuur’.

Het werd mij verteld door een medewerker van Openbare Bibliotheek X[1]. Het gaat hierbij om een boek van Boudewijn Chorus: *Als op ons geschoten wordt; gewapend verzet in de BRD*. Alhoewel de uitgeverij ‘Pamflet’ heet, is het duidelijk geen pamflet, maar een paperback van 150 bladzijden. In 1978 wordt het via de aanschaf-informatie aangeboden. Maar noch de centrale, noch de filialen van bibliotheek -X kopen het. Er was namelijk al een exemplaar aanwezig, dat op de één of andere manier was toegestuurd, en in de documentatie-afdeling terecht was gekomen (een verzameling krantenknipsels, folders, pamfletten; maar het wás geen pamflet). Op zich geen reden om het daarnaast niet voor de uitlening aan te schaffen. Maar, zo gaf men openlijk toe, dit boek was ‘vóór de RAF’ en dat kon toch niet! Een interessant verhaal speelde bij die uiteindelijke beslissing een rol.

Een staatssecretaris van dit kabinet (wie kan dit anders geweest zijn dan Kraaijeveld-Wouters!) had het boek namelijk gelezen en had zeer verontwaardigd gereageerd: zoiets zou toch niet mogen! (Nu weten we meteen hoe ze aan haar praatjes over ‘democratie-bedreigende literatuur’ is gekomen!).

Boekjes van rechtse en gematigde figuren over de RAF mogen dus wel, maar een linkse analyse kan niet door de beugel. Het wordt niet gekocht en onze bibliotheekmedewerker gaat op onderzoek uit, want hij wil wel eens weten óf en hoé het exemplaar in de documentatie-afdeling toegankelijk is gemaakt. Hij gaat dus naar de centrale en pluist de catalogi na. Maar noch op auteursnaam, noch bij verschillende onderwerpen in de systematische catalogus (geschiedenis van West-Duitsland, anarchisme enz.) is iets te vinden. Voor de gebruiker (én voor de bibliotheekkrachten die niet weten dat het boek in een documentatiemap zit) is het dus ‘niet aanwezig’. Alleen degene die toevallig de map ‘terrorisme’ ('n dubieus trefwoord trouwens) ter hand neemt, zal tussen massa's knipsels ineens een boek aantreffen. Maar daarmee is de kous niet af.

Want hij mag het boek niet meenemen: documentatiemateriaal wordt niet uitgeleend. Weliswaar mocht onze medewerker, omdat hij tot het personeel behoorde, het boek een weekendje mee naar huis nemen, maar anderen worden dus gedwongen om een boek van 150 bladzijden ter plekke te lezen.

Met dit absurde geval worden alle regels van toegankelijkheid en openbaarheid bespot. Het is alles volledig in overeenstemming met de richtlijnen van Kraaijeveld-Wouters: beperkte beschikbaarstelling, niet in de uitlening.

Semi-censuur, want het boek is weliswaar aanwezig, maar zó goed verstopt dat niemand het meer terug kan vinden.

Voor de liefhebbers nog wat voorbeelden van censuur op boeken die het afgelopen jaar verschenen.

Literaire porno zoals *Herinneringen van een beatnik* (Diane di Prima) wordt in bibliotheek A geweerd. Een uitstekend boekje over de conferentie van München 1938, handig voor scholieren enzo, maar geschreven door een Chinese communist: door bibliotheek B weggewerkt. Een ander handig schoolboekje over geschiedenis. Volgens de auteur werd de eerste wereldoorlog veroorzaakt door het kapitalisme. Dus weg ermee! zegt bibliotheek C. De centrale van bibliotheek D koopt vrijwel alles wat er op godsdienstig gebied verschijnt. Maar een protestants-christelijk boekje dat een afwijkende visie geeft op de opstanding van Christus hoort er toch niet thuis. *De kerk en haar kruis* van Karlheinz Deschner mag hier niet door de filialen gekocht worden: de rubriek godsdienst mag alleen een lofzang op het christendom zijn. Een boekje over Zuid-Afrika wordt door bibliotheek E niet gekocht omdat, zoals men durft toe te geven, het ‘vanuit communistisch standpunt geschreven is’. (De semi-fascistische boekjes van Heitink, Brandt en consorten, die eindeloos ‘begrip’ tonen voor de blanke minderheid, vormen hier natuurlijk geen enkel probleem). We zien dus duidelijk variaties op drie thema's.

Electronische ogen en zelfcensuur.

Naast de censuur van overheid en bibliothecaris is er nog een derde vorm: de zelfcensuur van het publiek. Zelfcensuur zal optreden wanneer men bang is dat het lenen van bepaalde boeken in de toekomst een nadelige uitwerking zal hebben. En zoiets is alleen mogelijk wanneer die uitlening geregistreerd wordt (een koppeling van lener- en boekgegevens) en de registratie bewaard. Uitleenregistratie is voor de bibliotheek noodzakelijk om te weten waar de boeken blijven. Maar het publiek is met zo'n registratie niet gediend en kan dus eisen dat de gegevens vertrouwelijk behandeld worden.

Nu is uitleenregistratie niet alleen een tech-

nische aangelegenheid om bij te houden waar de boeken zijn. Bibliotheken willen er ook graag bedrijfsinformatie uit putten (hoeveel romans, hoeveel studieboeken enz. zijn er uitgeleend) om een beter beleid te ontwikkelen. En daarnaast toont de overheid een groeiende interesse voor de registraties om er informatie aan te onttrekken. De zaak van de baby uit Wateringen toonde dat al aan.

Belangrijk is het te beseffen dat het hier om gevoelige gegevens gaat, of beter geformuleerd: om gegevens die, zonder uitzondering, want niet alleen een lijst met boeken die door iemand geleend zijn kan leiden tot het trekken van bepaalde conclusies, ook voor platen die gehaald worden uit de discotheek-afdeling, geldt dit (het meenemen van muziek van bijvoorbeeld Kurt Weill of Sjostakowitsj kan er in bepaalde situaties toe leiden dat men als ‘communist’ bestempeld wordt). Nu zijn de bestaande uitleenregistraties niet bijzonder toegankelijk: veel zoekwerk levert nog maar weinig op. Maar in de nabije toekomst gaan ook de openbare bibliotheken automatiseren. En met behulp van een computer kan gemakkelijk en snel veel informatie vergaard worden. De privacy-waarborgen zijn in de geplande opzet van het computersysteem totaal onvoldoende, en het is niet denkbeeldig dat, wanneer over een paar jaar iedereen een persoonsnummer heeft en de Rijkscomputer Centrale Personenadministratie (CPA) functioneert, de landelijke bibliotheekcomputer geïntegreerd gaat worden in een nationale data-bank. Wanneer alle uitleenregistraties bewaard blijven, dan bestaat de mogelijkheid dat uitleengegevens via de CPA naar de computers van overheidsinstanties schieten. En het hangt van de situatie af, wat voor beslissingen er op grond van o.a. die informatie dan ten aanzien van personen genomen worden.

Wil men de maatschappij volledig beheersen dan is het helemaal niet nodig om de mensen 24 uur per etmaal te beloeren met camera's: massale informatievergaring en verwerking is veel effectiever.

De electronische ‘ogen’ waarmee de staat op die manier onze literatuurkeuze volgt, draagt ook niet bepaald bij tot een vrije boekenkeuze[2].

Waarin een vrij (?) land onvrij kan zijn.

Een afronding. We hebben in het voorgaande een aantal onplezierige zaken onder de loupe genomen.

Naast concrete feiten is een gedeelte van het betoog noodzakelijkerwijs theoretisch en speculatief geweest. Onderzoek naar de feitelijke situatie is nooit gedaan en het blijft bij censuur altijd moeilijk om de dingen onomstotelijk te bewijzen.

Maar duidelijk is dat niemand kan beweren dat het publiek werkelijk een volledig vrije keuze kan doen of dat er in de Nederlandse Openbare Bibliotheken niet gecensureerd wordt. Hoe omvangrijk deze censuur in Nederland is, valt vooralsnog niet vast te stellen. Maar als we niet waakzaam zijn zal zij alleen maar terrein winnen.

Bijzondere aandacht verdienen de houding van de overheid en de ontwikkeling van de automatisering.

Wat de censuur van de bibliothecarissen betreft: wij kunnen de oorzaken van hun gedrag in deze begrijpen, maar niet goedkeuren. Een Openbare Bibliotheek, die zegt alzijdig te zijn, een collectie te hebben die representatief is voor het culturele veld, die zegt 'neutraal' te zijn, mág geen boeken weren op grond van politieke, ethische of religieuze motieven. Anders is er geen sprake meer van een Openbare Bibliotheek.

Misschien moeten we wachten op het tijdstip dat de jonge bibliotheekkrachten van nu beleidsbepalend gaan worden.

Eindnoten:

1. Wanneer in het vervolg bibliotheken niet met hun naam worden aangeduid, dan is dat om te voorkomen dat men gaat denken dat het om enkele booswichten gaat, terwijl de rest vrijuit zou gaan. De hier aangehaalde gevallen zijn symptomatisch, niet uitzonderlijk.
2. Voor een uitgebreide bespreking van de privacykwestie verwijs ik de liefhebbers naar mijn artikel 'Openbare Bibliotheken, privacy en persoonsregistratie' in *Bibliotheek en samenleving*, december 1978 (met een reaktie in 'Bibliotheek en samenleving', februari 1979).

voor een vrije pers
karel van der leeuw

Het recht op vrije uiting van mening is voor het eerst en met grote hardnekkigheid opgeëist door de burgerlijke theoretici van het natuurrecht in de 17e en 18e eeuw. De opsommingen van natuurlijke menselijke grondrechten variëren van auteur tot auteur nogal, maar vrijheid van drukpers en vrijheid van vergadering - dus de vrijheid om in het openbaar zijn mening kenbaar te maken - maakten er onveranderlijk deel van uit. Vaak krijgt men zelfs de indruk, dat 'vrijheid' grotendeels identiek is met 'vrijheid van meningsuiting'; zo bijvoorbeeld, wanneer Immanuel Kant in zijn *Antwort auf die Frage: Was ist Aufklärung* betoogt, dat het de vrijheid zelf is, die een publiek tot verlichting brengt. Het is de vrijheid van meningsuiting, die tot het uiteindelijk redelijk inzicht in de waarheid moet leiden: Du choc des opinions jaillit la vérité.

De overwinning die in dit opzicht door de burgers der westerse democratieën op de absolute staatsmacht is behaald, is vrijwel absoluut. De laatste grote theoreticus van de liberale staatsvisie, John Stuart Mill, kan tevreden vaststellen:

> Hopelijk zijn de tijden voorbij, dat een verdediging van de 'persvrijheid' als een van de garanties tegen een corrupte of tyrannieke regering nodig was.
> (*Onliberty*, ch. 2)

Ofschoon de wetgeving op het gebied van persvrijheid in het Engeland van zijn dagen nog steeds even weinig liberaal is, als in de 18e eeuw, valt het volgens J.S. Mill nauwelijks te vrezen, dat een regering de stem van het volk tot zwijgen zal brengen. Mill vraagt zich echter af, of een regering die steunt op de meerderheid van het volk, het recht heeft afwijkende opinies tot zwijgen te brengen, en in die vraag voelt men de vrees voor een nieuw soort beperking van de vrijheid: de dictatuur van de meerderheid. En deze is volgens Mill evenmin gerechtvaardigt:

> Als alle mensen op één na dezelfde mening waren toegedaan, en slechts één persoon de tegenovergestelde mening, dan zouden de anderen niet meer recht hebben om die ene persoon tot zwijgen te brengen, dan deze om alle anderen tot zwijgen te brengen, gesteld dat hij de macht daartoe bezat.

En de reden hiervoor is:

> We kunnen er nooit zeker van zijn, dat de mening die wij trachten te weren een onjuiste mening is; en zelfs als we daar zeker van waren, zou het weren ervan niettemin een kwaad zijn.

Wat Mill nog slechts schijnt te vrezen, is volgens Alexis de Tocqueville in de Verenigde Staten van Amerika reeds werkelijkheid geworden:

> In Amerika vormt de meerderheid een ondoordringbare haag rond het denken. Binnen de grenzen daarvan is de schrijver vrij; maar o wee als hij het waagt buiten die grenzen te treden. (*La démocratie en Amérique*, I.11)

De democratie gebruikt geen wet noch fysiek geweld om de vrijheid te beteugelen, maar heeft daartoe geheel nieuwe wegen gevonden: geheel nieuwe wegen gevonden:

> De vorsten hadden als het ware het geweld gematerialiseerd; de democratische republieken van onze dagen hebben het even geestelijk gemaakt als de menselijke wil die het wil vrezen.

De ontwikkeling die sindsdien heeft plaatsgevonden, kan men op verschillende manieren interpreteren. Optimistische liberalen zullen de discussies over persvrijheid zoals deze tot in onze tijd hebben plaatsgevonden, opvatten als achterhoedegevechten tegen een in wezen verslagen vijand. De strijd wordt gevoerd tegen de restanten van een autoritaire en dogmatische maatschappij-opvatting, en deze strijd is in het algemeen succesvol verlopen. Er zijn dictaturen overgebleven, de vrijheid van de burger wordt beperkt door de grenzen van wat in het maatschappelijk leven toelaatbaar is, maar over het algemeen is de verantwoordelijke burger die zijn gefundeerde opinie ook in tegenspraak tot de gevestigde opvattingen wenst te laten horen, in opmars.

Aanzienlijk wat minder optimistische geluiden zijn mogelijk. In tal van zichzelf democratisch noemende landen bestaat er immers geen vrijheid van drukpers. Of het aantal onderdrukkende dictaturen wereldwijd toe- of afneemt, is een open vraag. Maar vooral wordt de vrijheid van meningsuiting belemmerd of irrelevant gemaakt door de zeer ongelijke verdeling van economische macht. De massaliteit en technische gekompliceerdheid van de communicatiemedia maakt deze steeds duurder. Wat heeft men aan een vrijheid van meningsuiting in

principiële zin, als de media voor communicatie toch in feite slechts openstaan voor degenen die daarvoor voldoende macht en invloed, dus geld hebben, namelijk de staat en de grote economische monopolies. Men verkijke zich niet op de in dit opzicht betrekkelijk geruststellende toestand in ons land. De vrijheid in een klein en welvarend land is geen voorbode van een mondiale bevrijding, maar bestaat in vele gevallen dankzij het ontbreken van die vrijheid elders. Ook het afschaffen van de economische ongelijkheid maakt de vrijheid van meningsuiting niet persé groter. Alle socialistische landen hebben het tot dusverre nodig geoordeeld de persvrijheid in sterke mate te beperken, getuige het bestaan van een omvangrijke literatuur van dissidenten, en een voortdurende druk om die vrijheid weer toe te staan. Natuurlijk wordt die vrijheidsbeperking als tijdelijk gezien: totdat het kapitalisme ophoudt een bedreiging te zijn voor het socialisme, of totdat het volk heropgevoed zal zijn en dus vrijwillig zich de beperkingen zal opleggen die het nu worden opgedrongen. Dit excuus is echter eeuwig: de vrijheidsbeperking duurt zolang als het volk nog niet mondig is, dwz. zolang het zichzelf niet vrijwillig aan de heersende macht onderwerpt, en dus voor eeuwig.

Waarom is de vrijheid van meningsuiting eigenlijk überhaupt een goed? Is de vrijheid niet slechts een sociaal onbelangrijk voorrecht van een intellectuele elite, die - de buik vol en have en goed droog - ook nog het hoogste woord willen voeren in de maatschappij? Moet deze vrijheid niet wijken voor het veel hogere goed van een rechtvaardige samenleving? Vrijheid van drukpers is meestal verdedigd als een instrumenteel goed, als middel om een rechtvaardige samenleving te bereiken. Alleen indien er vrijheid van meningsuiting bestaat, is het mogelijk het heersende onrecht aan de kaak te stellen. Alleen als er vrijheid heerst, kan het volk zichzelf opvoeden en het juiste inzicht bereiken. Zodra de rechtvaardige samenleving echter is bereikt, moet het belang van de persvrijheid wijken voor dat van de rechtvaardigheid. Natuurlijk is het een goed, wanneer intellectuelen zich vrij kunnen uiten, maar dit goed dient ondergeschikt te zijn aan het belang van de hele gemeenschap. Zodra de intellectuele vrijheid de gemeenschap in gevaar dreigt te brengen, moet ze beperkt worden. Hoe weet men echter of de rechtvaardigheid inderdaad heerst en gehandhaafd blijft? Toch zeker alleen, doordat elke vermeende onrechtvaardigheid in de openbaarheid kan komen en vrijelijk kan worden onderzocht. Een systeem dat per definitie de rechtvaardigheid vertegenwoordigt en zich dus van kritiek niets meer aan hoeft te trekken, kan altijd afglijden naar volstrekte tyrannie, en zal dat dus waarschijnlijk ook doen.

Daarnaast zijn er altijd geluiden gehoort, die aan de vrijheid van meningsuiting meer dan alleen instrumentele waarde toekennen. De vrijheid wordt op een of andere manier onverbrekelijk verbonden geacht met de waardigheid van de mens: Geen menselijkheid zonder de vrijheid wat men denkt en gelooft te kunnen uiten. Het is lastig of zelfs onmogelijk het belang van een dergelijke fundamentele waarde aan te tonen. Ik zal daar dan ook geen poging toe doen. Dat er door de eeuwen heen mensen geweest zijn - vaak in groten getale - die veiligheid, have en goed, geluk en sociale status hebben opgegeven terwille van hun intellectuele vrijheid, terwijl deze laatste normaal als middel voor de eerste, of hoogstens als bijkomstig goed wordt gezien, is voor mij voldoende om de vrijheid als authentiek goed te behandelen. Men hoeft niet altijd sympathie te hebben voor de meningen van martelaren om te erkennen dat we iets van hen kunnen leren.

De 18e eeuwse beweging voor *civil rights* richtte zich tegen de perscensuur, dwz. tegen de kontrole vooraf op geschriften, waarna deze pas een ‘nihil obstat’ verworven en gedrukt konden worden. Het gaat mij hier echter om persvrijheid in wijdere zin. Wanneer er formele persvrijheid bestaat, maar meningsuitingen die de overheid of de meerderheid onwelgevallig zijn, achteraf bestraft kunnen worden, dan staat dat gelijk met censuur. Het gaat mij hier om alle middelen waarmee de verspreiding en bekendwording van het gedrukte en gesproken woord wordt belemmerd. Het zal duidelijk zijn, dat dergelijke belemmeringen niet alleen in handen van de overheid zijn. Pleidooien voor intellectuele vrijheid richten zich dus niet alleen tegen sancties van de overheid, of tegen sancties van de economische machten, maar eveneens tegen de intolerantie van een publiek. Dat er aan dit laatste niet op eenvoudige wijze iets te veranderen is, zal duidelijk zijn. De macht van de overheid of die van de economische monopolies kan men trachten te breken, o.a. door wettelijke garanties. De macht van het publiek is een veel moeilijker te beïnvloeden factor.

Problemen rond de verspreiding van het woord zijn in de praktijk vrijwel steeds gerezen rond een vijftal kwesties, die ten dele met elkaar samenhangen:

1) De publicatie van geschriften die de maatschappelijke orde in gevaar brengen, de zg. staatsgevaarlijke geschriften.
2) Het bespottelijk maken van de godsdienst of het verkondigen van geheel afwijkende (ketterse) godsdienstige opvattingen.
3) Het weergeven van opvattingen en beschrijvingen, die kwetsend zijn voor de zedelijke opvattingen of in strijd met de openbare moraal; in de praktijk gaat het hier natuurlijk vrijwel uitsluitend om de sexuele moraal.
4) Geschriften die discrimineren t.o.v. een

bepaalde bevolkingsgroep of tot discriminatie oproepen.

5) Geschriften die het gebruik van geweld als acceptabel of aantrekkelijk voorstellen of daartoe oproepen. Deze laatste zijn ook reeds strafbaar voorzover ze oproepen tot misdadige handelingen.

Ik zal pogen de onuitvoerbaarheid, onzinnigheid en dus ontoelaatbaarheid van censuur in al deze gevallen aan te tonen.

Uit het voorgaande is al gebleken, dat het probleem van verkapte of openlijke censuur ruimer is dan het uiten van meningen alleen. Bij sexualiteit en geweld gaat het niet zozeer om het uiten van meningen (vrijwel elke mening is hier te allen tijde acceptabel, mits maar op voldoende intellectueel niveau gedebiteerd), maar om het in de openbaarheid laten zien van geweld en sexualiteit, soms het beschrijven ervan. Tegen de voorstelling in beeld of geschrift van sexuele en geweldshandelingen zijn twee soorten bezwaren denkbaar: 1) Mensen voelen zich gekwetst door wat niet in overeenstemming is met hun normen; 2) 'Slecht voorbeeld doet slecht volgen', het voorstellen van het ongewenste gedrag bevordert dit gedrag.

Het eerste bezwaar is een soort omkering van het tolerantiebeginsel. Betekende tolerantie eerst, dat meningen, voorstellingen en gedrag toegelaten moesten worden, voorzover deze niet duidelijk in strijd waren met de belangen van anderen, nu gaat tolerantie betekenen: Het vermijden van alles waartegen de gevoelens van anderen in opstand komen. Men kan deze positie bereiken door het begrip 'belang' eindeloos uit te rekken: het is immers in het belang van anderen, dat hun gevoelens niet worden gekwetst, en met het belang van anderen mag niet gespot worden. In het privéleven is deze maxime zinvol, hoewel zeker niet universeel geldig. Als smakken onder het eten of het laten van scheten in het openbaar voor anderen hinderlijk is, dan laten we dat achterwege, ook al is er niets inherent immoreels in deze handelingen, en ook al kunnen we soms vinden, dat anderen zich wel eens wat minder vlug aan ons gedrag zouden kunnen storen. Toegepast op de persvrijheid, is het argument nonsens. Alle gedrag dat zich denken laat, laat ook wel de gedachte toe aan iemand die zich eraan stoort. Moet het dragen van stropdassen in het openbaar verboden worden, zodra zich daaraan voldoende mensen storen? Men kan hier tegen in brengen: Sommige gevoelens zijn belangrijker, raken aan dieperliggende waarden dan andere. Maar wie zal dat vaststellen? Het kwetsende is immers juist o.a. daarin gelegen, dat de één het genieten van sexualiteit opvat zoals de ander het smullen van een maaltijd, dus juist het feit, dat het niet dezelfde gevoelens zijn, die voor allen dieperliggend, heilig enz. zijn. M.a.w.: Waarom wordt mijn onbeschrijflijke weerzin tegen het (zien) eten van zachte kadetjes door mijn medemensen niet voldoende ernstig genomen?

Het gaat bovendien niet om het verrichten van bepaalde handelingen (een probleem apart), maar alleen om de voorstelling ervan. *Histoire d'O* (film en boek) stelt de sexualiteit voor op een misselijke, weerzinwekkende wijze, o.a. door de sadistische manier waarop vrouwen als passief lustobjekt worden gebruikt. Maar kan dat ooit reden zijn voor een verbod? Moeten we bijvoorbeeld op grond van hetzelfde kriterium ook alle boeken verbieden, die verhalen en tot in details beschrijven hoe weerzinwekkende geleerden trachten zich macht te verwerven over de gehele wereld, dan wel deze te vernietigen door middel van hun stuitende uitvindingen? Weg met Professor Sickbock, Professor Lupardi en al deze andere bedervers van de jeugd. Of

kan deze literatuur toegelaten worden, omdat deze hooggeleerde heren altijd falen in hun opzet en hun gerechte straf niet ontlopen? Of omdat het om satirische geschriften gaat? Dit onderscheid is niet te maken: Wie kan beoordelen, of de gerechte straf aan het eind en het morele slot alleen het excuus zijn om alle tussenliggende weerzinwekkendheden te tonen (Het is niet voor niets, dat de ‘Hel’ van Dante altijd honderd maal zoveel lezers heeft getrokken als zijn ‘Paradiso’). Van de wereldliteratuur van Homerus tot Jef Geeraerts zou weinig overblijven als we de voorstelling van het zedekwetsende zouden verbieden.

Resteert het tweede argument: Er zijn vormen van gedrag die ongewenst zijn (Dat betwist ik niet). Deze worden bevorderd door het voortdurend vertonen van dat gedrag. De laatste jaren wordt deze discussie voornamelijk gevoerd rond het probleem van het vertonen van geweld op de tv. Bevordert het kijken naar wreedheden en geweld dergelijk gedrag? Onderzoekingen hiernaar - vooral in de V.S. - leveren geenszins een ondubbelzinnig resultaat op. En dat is geen wonder. Hoe moet men immers het geweld definiëren, dat ander geweld oproept? Gaat het om het uitdelen van een forse mep, of om het in plakjes snijden van weerloze kinderen? Wat is de invloed van de onderzoekssituatie zelf? En als bijvoorbeeld kinderen na het zien van een geweldsfilm al gewelddadiger worden, zouden ze dan dat geweld niet in even sterke mate op een ander tijdstip hebben vertoond? En als de onderzoeker al kan aantonen, dat kinderen mekaar vaker op het hoofd slaan wanneer ze geregeld cowboy- en oorlogsfilms zien, wat dan nog?

Het zijn vooral de kinderen (onbedorven, natuurlijk, onschuldig) die vatbaar worden geacht voor het virus van het geweld, meer speciaal wanneer dat gepaard gaat met genot (in feite dus alle mengvormen van geweld en sexualiteit). De voorstelling van de wereld van het kind die uit dit argument spreekt, is door de ontwikkelingspsychologie reeds lang naar het rijk der fabelen verwezen. De psycho-

analytische literatuur maakt eerder het omgekeerde aannemelijk: Dat de verdringing van de gedachten aan agressie, geweld en agressieve sexualiteit de desbetreffende daden bevordert in plaats van vermindert. Door deze verdringing wordt de hele geschiedenis van de westerse wereld beheerst; en geen wereld is ooit gewelddadiger geweest, ook op het terrein van sexualiteit, dan juist de westerse. Dat doet vermoeden, dat een intolerante moraal ten opzichte van weergave in woord en beeld van sexualiteit de deksel is, die de beerput van het feitelijk gebeuren moet afsluiten. M.a.w.: het geweld wordt in het openbaar niet teveel, maar te weinig getoond; het wordt altijd verfraaid, door een aura van heldhaftigheid omgeven (*Straw dogs*) in plaats van getoond te worden in zijn absolute weerzinwekkendheid.

Het stuitende van voorstellingen van ongewenst gedrag, en met name van sexualiteit en geweld, berust op een magische gedachtengang: het woord (de voorstelling, beschrijving, enz.) wordt voor de daad zelf aangezien. In vele gevallen is het echter omgekeerd. Men kan ook geen censuur verwerpen in de vorm van

> Censuur is ontoelaatbaar, er kunnen geen duidelijke kriteria voor worden gegeven, natuurlijk moet iedereen het recht hebben zich over te geven aan zijn perverse gedachtengangen, maar mij persoonlijk stuit het sterk tegen de borst en elk gezond denkend mens zal zich hier met afschuw aan ontrekken.

Nee, juist elk gezond denkend mens heeft geregeld perverse en gewelddadige voorstellingen, in het bijzonder als kind.

De lang gehuldigde opvatting, dat het vertonen en beschrijven van normale sexuele handelingen, of zelfs van het naakte lichaam überhaupt, ontoelaatbaar is, is zo absurd, dat weerlegging ervan overbodig is. Mensen die deze opvatting nog aanhangen, kunnen binnenkort naar Iran emigreren. De gigantische verdringing van de sexualiteit en de daarmee gepaard gaande schuldgevoelens kunnen alleen in samenhang gezien worden met de even gigantische intolerantie, agressiviteit en gewelddadigheid van onze kuituur. Voor afwijkende sexualiteit geldt hetzelfde als voor geweld, en bovendien, dat de grens tussen het aanvaardbare en het verwerpelijke hier nog moeilijker in absolute zin is te trekken.

Kate Millet geeft in haar boek *Sexual Politics* een indringende beschrijving van de machtscomponenten (zij spreekt van het politieke aspekt) van sexueel gedrag, o.a. zoals beschreven door een aantal moderne ‘klassieke’ erotische auteurs als Miller en Mailer. Vooral Henry Miller's beschrijvingen van neukpartijen *zijn* stuitend. Moet Miller daarom verboden worden? Nee, beslist niet. Ook oproepen tot het boycotten van films en boeken die ‘zedekwetsend’ zijn, acht ik ondemocratisch. Analyses als die van Kate Millet kunnen gemaakt worden, *omdat* boeken als die van Miller verschijnen.

In het verleden is de voorstelling van (perverse) sexualiteit vaak toelaatbaar geacht, als het doel ervan buiten het sexueel genot lag. Beschrijvingen (vaak zelfs gedetailleerde) van alle mogelijke sexuele handelingen waren toelaatbaar, als daarmee bijvoorbeeld een wetenschappelijk of artistiek doel was gediend. Het is vaker betoogd, dat de grens die hier getrokken wordt tussen bijvoorbeeld werken van literaire waarde en leesvoer, volstrekt willekeurig is. In feite werkt het kriterium klassejustitie in de hand. De kinderen van de intellectuele elite kunnen zich desnoods zelfs opgeilen aan

de plaatjes in de medische encyclopedie; voor de lagere klassen is dit genot uitgesloten.

Mag men de diepste, heiligst enz. opvattingen van anderen (meestal religieuze, want wat is er dieper van de godsdienst) bespottelijk of belachelijk maken? Ik zou niet weten waarom niet, als die opvattingen bespottelijk of belachelijk *zijn* volgens *mijn* diepste, heiligste opvatting. De pleidooien voor beperking van de persvrijheid in dit opzicht komen als regel uit de meest intolerante hoek van de samenleving. Men herinnert zich wel de rellen en/of processen rond Propria Cures in de 50er en 60er jaren, de rel rond ‘Beeldreligie’, enz. Hier was het het katholieke volksdeel - zelf niet overvloeiend van tolerantie - dat zich beschermde tegen kwetsuren, nota bene door zich te beroepen op een wetsartikel dat oorspronkelijk bedoeld was om de Joden te beschermen tegen anti-semitische uitlatingen. Koot en Bie echter maken sinds jaar en dag vrijwel elke modieuze trend, alternatieve opvatting, linkse beweging, enz. belachelijk, maar bij mijn weten zijn er door de betreffende volksdelen nooit processen tegen dit tweetal aangespannen. Wie heilige opvattingen heeft op terreinen die door anderen bespottelijk worden gevonden, weet waar hij aan bloot staat. Als hij al bescherming verdient, dan zeker niet door de wet, die ook op dit terrein slechts kan ontaarden in een conservatief instrument. De twee overblijvende kwesties zijn die, welke op dit moment waarschijnlijk de meeste emoties wakker roepen. Eerst discriminatie. Was het niet verstandiger geweest, wanneer reeds in een zeer veel vroeger stadium anti-semitische uitlatingen waren verboden en gestraft? Is het niet juist om Glimmerveen de mond te snoeren, wanneer hij ons voorhoudt dat het beter zou zijn de Surinamers terug te sturen naar waar ze vandaan kwamen, dan wel ze in zee te drijven? Ik meen van niet. Daarvoor heb ik twee redenen.

Onaangename opmerkingen over anderen - individuen of groepen -, agressieve uitlatingen en scheldpartijen behoren tot de normale uitlatingen van alledag en ik zie geen reden ze in druk te verbieden. De Amerikaanse gewoonte

om het uitschelden van de buurman strafbaar te stellen kan slechts leiden tot morele chantage, en vervolgens moord en doodslag. Een zekere afkeer van andere groepen behoort de hele geschiedenis door tot het middel, waarmee groepen, volken en naties hun identiteit handhaven. Problematisch worden dergelijke uitlatingen pas, als de betreffende groep ook *in feite* onderdrukt wordt. Het kriterium waarmee men dan oordeelt, is altijd een kriterium achteraf. Anti-semitische uitlatingen die voor de oorlog tot de normale dagelijkse taal behoorden, hebben hun rotsmaak gekregen door de gebeurtenissen in de Tweede Wereldoorlog, niet door het karakter van die uitlatingen zelf. Moet men dan gediscrimineerde groeperingen niet in bescherming nemen? Natuurlijk wel, maar dat heeft niets te maken met de kwestie van de persvrijheid. De vraag is juist of die bescherming moet bestaan uit wettelijke verboden of andere belemmeringen.

Het kriterium op grond waarvan men perscensuur zou willen instellen, is altijd een kriterium achteraf, en dus nutteloos. Veronderstel eens, dat de Europese Gemeenschap een dergelijk succes zou hebben, dat ze tot een staatsverband zou uitgroeien. Economische crisis en bedreiging door het Oostblok en door Amerika leiden daarna tot sterke innerlijke sociale spanningen. Daarvoor wordt een uitlaatklep gezocht in het zoeken van een zondebok. Deze wordt gevonden in het Belgische volk, waaraan zowel Nederlanders als Duitsers en Fransen toch altijd al een hekel hadden, en dat zich er bovendien uitstekend voor leent de positie van een gediscrimineerde groepering in te nemen, omdat België ook economisch achter is gebleven, wat weer een uitzwermen van de Belgen over geheel West-Europa tot gevolg heeft gehad. Zouden dan niet achteraf - nadat in heel West-Europa Belgen waren achtergesteld, tot de laagste sociale klasse behoorden, onderbetaald werden, moeilijk behuizing konden vinden, uitgewezen werden - alle onaangename opmerkingen over Belgen, alle Belgenmoppen, alle scheldtirades over België en de Belgen in de Nederlandse pers en literatuur een onaangename smaak nalaten? Een soort schuldgevoel achteraf dus.

> Belgen zijn het alleen met elkaar eens, als een gemeenschappelijk gevaar ze daartoe dwingt of als een gemeenschappelijke buit hen lokt; vallen deze beide oorzaken weg, dan openbaren zich de eigenschappen van het meest krasse egoïsme, en uit het ene volk ontstaat in een handomdraai een troep elkaar bloedig bestrijdende ratten. Waren de Belgen alleen op de wereld, dan zouden ze aan de ene kant in hun eigen vuil en afval stikken, aan de andere kant elkaar in van haat vervulde strijd trachten te benadelen en uit te roeien, tenzij het totale gebrek aan opofferingszin dat in hun lafheid tot uitdrukking komt, die strijd ook hier tot een toneelvoorstelling zou maken.

Deze uitspraak over de Belgen kan naar keuze lichte ergenis wekken, instemming oproepen, of - wat het meest waarschijnlijk is - op de lachlust werken. Ze klinken in elk geval niet onvriendelijker dan de uitlatingen van W.F. Hermans over bijvoorbeeld de Engelsen in *Monoloog van een Anglofoob*. (*Het Sadistisch Universum I*). Het aangehaalde gedeelte is een tamelijk willekeurige greep uit de onvriendelijkheden die Hitler in *Mein Kampf* spuit over de Joden, met als enige wijziging de vervanging van het woord ‘Joden’ door ‘Belgen’. Men leze dezelfde passage nog eens, nu in de oorspronkelijke vorm. Hoeveel onaangenamer klinkt het nu niet, vooral als men zich

het Duits daarbij voorstelt. Voelt u zich niet reeds schuldig, alleen al bij het lezen ervan? Vervang nu ‘Joden’ eens door ‘negers’, ‘Surinamers’, e.d. Het is volstrekt duidelijk, dat het probleem van de discriminatie niet ligt op het terrein van de persvrijheid en kan op dat terrein ook niet bestreden worden.

Een tweede reden om discriminerende uitlatingen niet uit de openbaarheid te weren is van pragmatische aard. Discriminerende gevoelens bestaan, evenals discriminerende praktijken. Ze verdwijnen niet als men de uitingen ervan in het openbaar verbiedt. Er is een goede kans, dat de discriminerende gevoelens t.o.v. bijvoorbeeld Surinamers sterker in plaats van zwakker worden, wanneer het schelden op Surinamers met wettelijke sancties bestraft wordt. Zodra gevoelens zich niet meer uiten in de openbaarheid, is er ook geen openbare korrektiemogelijkheid meer. Eén partij wordt de mond gesnoerd, zodat hij aan tegenwerpingen ook niet veel aandacht zal besteden. Het lijkt mij bovendien ook voor de bravere burgers buitengewoon heilzaam als de mestvaalt van het vaderlands gevoelsleven van tijd tot tijd eens gelucht wordt. De sterke onderdrukking van bepaalde uitlatingen maakt ook het bagatelliseren van het probleem van discriminatie mogelijk. Censuur op discriminerende uitlatingen brengt mensen in de situatie van kinderen die op straffe van een pak slaag vriendelijk en beleefd moeten zijn tegen tante Josje, die ze mede daarom haten als de pest.

Een afzonderlijk probleem, dat vooral optreedt in verband met discriminerende geschriften, is het verkondigen van onwaarheden in het openbaar (een probleem dat ook speelt bij het maken van reclame). Dit *is* een probleem, vooral omdat er van een werkelijk gelijke toegang tot de communicatiemedia geen sprake is. Wanneer men echter de staat tot bewaker van de waarheid maakt, haalt men het paard van Troje binnen. In de meeste gevallen moet de waarheid immers staande gehouden worden tegenover de grootste macht, en niet met behulp

daarvan. De mogelijkheid van misbruik is altijd aanwezig, en bij staatsbeheer van de waarheid moeilijk tegen te gaan.

Het probleem van waarheidsliefde in geschrifte wordt nog gekompliceerd door twee omstandigheden waarop hier niet wordt ingegaan. Waarheid is geen definitief iets; over vrijwel alle kwesties van enig belang blijft meningsverschil mogelijk. Er is m.a.w. niet zo'n strikte scheiding aan te brengen tussen meningsuiting en feitenweergave. Bovendien heeft een verbod van onjuiste informatie vaak een ongewenst neveneffekt: Strenger toezicht op de waarheidsgetrouwheid van reclame heeft bijvoorbeeld tot gevolg gehad, dat de inhoud van reclameboodschappen meer suggestief dan substantiëel is geworden; of dat de aandacht volkomen gericht wordt op inessentiële bijzaken. Men heeft soms het gevoel, dat we beter af waren met grove leugens.

Er blijft één, tamelijk actuele kategorie van persvrijheidsproblemen over, namelijk die rond de zogenaamde staatsgevaarlijke geschriften.

> Nemen we het niet langer volledig imaginaire voorbeeld van een wetenschappelijk onderzoeker, die op het punt staat een ontdekking te doen, waarvan de vernietiging van alle leven het onvermijdelijk gevolg zou zijn. Waarschijnlijk zouden we goede redenen hebben, om deze wetenschappelijk onderzoeker er met geweld van te weerhouden zijn speurtocht naar de waarheid voort te zetten. Toont dit voorbeeld aan, dat we hier op een onverzoenlijk konflikt van waarden stuiten? Ik denk van niet,...

stelt Barrington Moore vast in zijn lezenswaardige boek *Reflections on the causes of human misery.* Er zijn voor de hand liggender voorbeelden van staatsgevaarlijke openbaringen te bedenken, bijvoorbeeld de publicatie van gegevens over de eigen verdediging of over deprimerende nederlagen in oorlogstijd. Deze en dergelijke voorbeelden worden altijd aangehaald om de persvrijheid in oorlogstijd, en soms daarbuiten, te beknotten. Nu zal ik niet betwisten dat publicatie van gegevens soms nadelig kan zijn voor een bepaalde zaak. Wetgeving echter die daarop mikt, pleegt in hoofdzaak te worden gebruikt om illusies in stand te houden. Het aantoonbaar schaden van andermans belang of van een gemeenschapsbelang kan ook gestraft worden op grond van andere wetsartikelen. De bewijslast ligt dan echter bij degene die zich benadeeld voelt. Dat is een essentieel verschil. Het bekend maken van onaangename waarheden is zonder twijfel altijd onaangenaam, maar lang niet altijd nadelig (behalve in de regel voor degeen die ze bekend maakt).

Tegenover het nadeel dat de gemeenschap van dergelijke publicaties zou kunnen ondervinden, staat het veel grotere nadeel van tamelijk willekeurige beperkingen van de politieke

meningsvrijheid. Men verplaatse zich in de positie van een Amerikaanse journalist, die in de zestiger jaren de onzinnigheid van de oorlog in Vietnam onder meer had willen aantonen door het openbaren van de voortdurende nederlagen en de hopeloze positie van de Amerikanen. Een dergelijke openbaring van feiten in een zakelijk betoog dat niet uit de openbaarheid màg verdwijnen, wordt zelfs in zo'n situatie meteen in verband gebracht met politiek onwelgevallige meningen. De journalist was natuurlijk kommunist, enz. Al uit deze gedachtenverbinding blijkt, dat de etikettering ‘staatsgevaarlijk’ zich meer richt tegen politiek onaanvaardbare meningen, dan tegen openbaring van schadelijke feiten.

Een aktueel geval van beknotting van de vrijheid van meningsuiting vormen de verboden, intimidatiepogingen en hindernissen waardoor de geschriften van radicaal revolutionaire groeperingen als de Rote Armee Fraktion (Baader-Meinhof groep) worden getroffen. Het is de aanstootgevende combinatie van vergrijpen tegen het ‘zedelijk gevoel’ (gesundes Volksempfinden), die maakt dat deze geschriften zo'n agressie oproepen. Ten eerste gaat het om sterk afwijkende politieke opvattingen, die bovendien weinig sympathie hebben voor de heersende machten. Zoals we al eerder bespraken, mag dat echter geen reden zijn deze geschriften te weren. (Dezelfde brave burgers die zo'n angst vertonen voor politieke afwijkingen, zijn immers vaak uiterst nieuwsgierig naar sexuele afwijkingen. Ten tweede roept de RAF die reaktie op door de voorgestelde middelen, de oproep tot revolutionair geweld. Wanneer men uitgaat van de legitimiteit van elke politieke visie, dan zijn de discussies rond het gebruik van revolutionair geweld echter niet absurder, en zeker niet gewelddadiger, dan de openlijk in de Tweede Kamer besproken mogelijkheid de vrijheid van het Westen te verdedigen met behulp van neutronenbommen. (En Luns loopt nog steeds op vrije voeten). De reactie op geschriften als die van de RAF lijkt een soort bezwering. De angst voor de verstoring van de rustige illusie van alledag is zo groot, dat het bestaan van het objekt van die angst magisch ontkend moet worden door alle sporen ervan uit te wissen. Het is niet voor niets, dat de RAF zelfs konsekwent wordt aangeduid met andere namen, dan waarmee de groepering zichzelf aanduidt.

Voor alle slechte lezers - waarvan er nòg meer zijn dan slechte schrijvers - wil ik hier nogmaals duidelijk maken, dat het mij niet gaat om de verdediging van de voorgestelde visies en praktijken, maar om het fundamentele recht er over te mogen schrijven. Ook hoeven deze visies niet perse rationeler te zijn dan de reactie erop. De heksen waren wellicht even gek als hun vervolgers. Het is ook magie om te geloven, dat men onderdrukking alleen kan bestrijden door op de een of andere manier de onderdrukten als de ‘goeden’ voor te stellen.

Beknotting van de vrijheid van meningsuiting is ontoelaatbaar en ongewenst in elk opzicht. Zal het recht op deze vrijheid nu ook zegevieren? De kans daarop acht ik niet groot. De vooruitzichten voor vrije meningsuiting zijn mondiaal gezien niet gunstig te noemen. Ofschoon het niet tot het thema van dit artikel behoort, wil ik daarvoor toch enige oorzaken noemen:

1) De toename van de staatsmacht en de daarmee gepaard gaande groei van bureaukratieën, die deze volstrekt oncontroleerbaar maken. Willekeurige beperkingen en allerlei vormen van intimidatie worden daarmee steeds waarschijnlijker. Men denke bijvoorbeeld aan de Berufsverbote in Duitsland, de onmogelijkheid voor kommunisten om in staatsdienst te treden in Nederland

en allerlei andere middelen, waarover de staat beschikt om het individu weliswaar het spreken niet te beletten, maar hem als straf voor zijn uitlatingen economisch om zeep te helpen.

2) De groei van een monopolie-kapitalisme dat evenals de staat steeds grotere hoeveelheden mensen in enorme hiërarchieke strukturen onderbrengt. De daarvan afhankelijken zullen zich er wel voor hoeden hun eigen bestaan te ondergraven door onconventionele uitlatingen.
3) De monopolies op het gebied van informatie (concentraties in dagbladpers en uitgeverij, televisie-monopolies) en de toenemende investeringen die het verspreiden van informatie ten gevolge van de gevorderde techniek met zich meebrengt. Weliswaar nemen ook de mogelijkheden voor goedkope en dus voor iedereen bereikbare communicatie toe, maar de strijd van het stencil tegen de tv is behalve onder zeer bepaalde omstandigheden bij voorbaat verloren.
4) De macht van het publiek, ontstaan door de spreiding van vrije tijd en enige scholing, versterkt door de monopolie-positie van sommige media die door hun dure techniek op het grote aantal, en dus op het gemiddelde zijn aangewezen. Die factor deed reeds De Tocqueville verzuchten, dat de vrijheid van denken waarschijnlijk veiliger was in een absolute monarchie dan in een democratie, omdat één macht toch nooit groot genoeg is om alles te kontroleren. Voor de hedendaagse totalitaire staten gaat helaas zelfs dat niet meer op.

Geen happy end dus. Ondanks alle kritiek die erop mogelijk is, bevinden we ons in Nederland in een relatief gunstige situatie, een soort reservaat dat kan bestaan omdat de rest géén

reservaat is. Om echter met Barrington Moore te eindigen:

> Wanneer men hierover doordenkt, komt men echter al spoedig tot het inzicht, dat de menselijke beschaving nooit in de eerste plaats voor de twijfelaars en sceptici is ingericht. Een enigszins filosofisch ingesteld iemand zal niet veel tijd verspillen aan zelfmedelijden op die grond. Er zijn in de wereld veel te veel verschrikkingen en wonderbaarlijkheden, die schreeuwen om een poging tot gedisciplineerd begrijpen; er is eenvoudig zoveel werk te verzetten, dat we ons niet kunnen overgeven aan deze vorm van luxe.

De staat is niet geeigend op te treden als zedenmeester
Dr. A.L. Constandse

Volkomen persvrijheid: een utopie, maar toch ook: een ideaal

Het woord vrijheid drukt een diep en innig verlangen uit, maar het is zonder nadere omschrijving eigenlijk negatief van aard: het wordt voornamelijk gebruikt om te zeggen waarvan men vrij zou willen zijn, bevrijd, verlost. De intensiteit van deze wens heeft haar wortels in verzet tegen (minstens) drie zeer wezenlijke vormen van gezag, berustend op overmacht. Daar is allereerst de civilisatie (vaak cultuur genaamd) in het algemeen berustend op onderdrukking van individuele driften en neigingen. Het is sinds Sigmund Freud, met zijn theorie van de verdringing der verboden begeerten, en de vele voorbeelden die haar bevestigen, geen ketterij meer om deze dwingende rol der beschaving te erkennen. Het innerlijke verzet daartegen, de daaruit voortkomende complexen en trauma's zijn bijna universeel. Ten tweede is daar de onmogelijkheid, zich aan deze dwang te onttrekken doordat de gemeenschap (nog essentiëler dan de civilisatie) een gedwongen vereniging is: men kan er niet buiten treden, zelfs niet als romanticus of kluizenaar, men kan hoogstens trachten haar grondig te hervormen. Ten derde is daar het toppunt van onderdrukking: de staat, wortelend maar toch ook weer overheersend in een samenleving, daarvan vervreemd als ‘bovenbouw’, en instrument geworden van een of andere ‘elite’ van bezitters, officieren, geestelijken, burokraten, technokraten, begeleiders, ideologen... en wie niet al meer. Het verzet tegen deze drie genoemde machten openbaart zich ook in drie typen, die alle democratisch genoemd kunnen worden: de *vitalist* (natuur contra cultuur) de *individualist* (egoïsme tegen masochisme) en de *anarchist* (vrijheid tegenover gezag) die extreme idealen tot richtsnoer plegen te nemen. De onsterfelijkheid van de rebellie brengt met zich mee dat een overvloedig aantal mensen zich uitspreekt voor vrijheid van meningsuiting, van woord en geschrift, en een beroep doet op verdraagzaamheid om die vrijheid mogelijk te maken. Wat dit aangaat is er geen probleem. Maar hoe concretiseert men een abstractie, hoe realiseert men een ideaal, dat een inspirerende utopie is?

De Nederlandse situatie

Er is reden om Nederland te beschouwen als een zeer bevredigend voorbeeld van een burgerlijke democratie, zowel wat de omvang van de verzorgingsstaat aangaat als wat de mate van persoonlijke vrijheid betreft. Er bestaat genoeg verzet tegen complete registratie der inwoners om zich te kunnen onttrekken aan actieve medewerking daaraan. Er is voldoende kritiek op de Burgerlijke Veiligheidsdienst om aan haar werkzaamheden niet te zwaar te tillen. In vergelijking met landen als de Bondsrepubliek, België en Frankrijk bestaat er meer emancipatie in de kerken; er kan in de pers, in boeken of op vergaderingen meer worden geschreven of gezegd, dan voorheen als stuitend en gevaarlijk werd beschouwd; de burger (citoyen) is er minder onderdaan. En waarheen zou een vrijheidlievend Nederlander moeten emigreren om beter af te zijn? Het gaat daarbij niet om de vraag of corruptie, nepotisme, belastingontduiking, politieke onreinheid, exploitatie van christelijke

liefdadigheid hier meer of minder voorkomen dan elders in de atlantische wereld. Wel belangrijk is hetgeen er aan het licht kan worden gebracht zonder bestraffing van de verlichter. Natuurlijk moet men even nadenken over de boutade van de populaire stripfiguur Linke Loetje, als hij peinst over de betekenis van democratie: 'Zeg wat je wilt, maar doe wat je gezegd wordt'. We buigen ons nu echter niet over de vraag hoe ver de volksinvloed reikt, maar over het probleem van de vrijheid van meningsuiting. En deze lijkt groot.

Nu is deze verworvenheid, die men niet mag onderschatten, het gevolg van de grondwetsherziening van 1848 onder de inspiratie van Thorbecke. Toen werd de staatscensuur opgeheven en gold als regel: 'Niemand heeft voorafgaand verlof nodig om door de drukpers gedachten en gevoelens te openbaren, behoudens

ieders verantwoordelijkheid volgens de wet'. De stelregel is gebleven, maar ook het venijn in de staart: 'behoudens ieders verantwoordelijkheid volgens de wet'. Want de wet kan natuurlijk veel verbieden, zodat de bestraffing volgt, achteraf. En ook aangaande de staatscensuur kon en kan flink worden gemanipuleerd.

We gaan nu voorbij aan de toepassing na 1848 van allerlei verboden door rechters, als het ging om maatregelen tegen socialisten, aan wie het moeilijk werd gemaakt te vergaderen, te demonstreren, bladen te distribueren, afgezien van zware bestraffingen wegens veronderstelde opruiing. Los daarvan werd in de periode tussen de twee wereldoorlogen de censuur lustig ingesteld of gehandhaafd op twee terreinen: het vertonen van films werd onderworpen aan voorafgaande goedkeuring door de overheid; en evenzo het houden van toespraken voor de radio, een maatregel waarvan alle groeperingen links van de SDAP herhaaldelijk de dupe zijn geweest. Er werd in de jaren 1933 en 1934 nog een andere vorm van censuur ingesteld: wie van zulke genoemde organisaties (waartoe zelfs de Vrijdenkersvereniging De Dageraad behoorde!) lid was mocht niet in overheidsdienst benoemd of gehandhaafd worden, en aldus werd ongewenste propaganda bij voorbaat zeer bemoeilijkt. Na 1945 zijn zulke belemmeringen geringer geworden, maar niet verdwenen. De censuur kon worden uitgeoefend door een beslissing van een burgemeester, dat een film of een bijeenkomst gevaar opleverde voor de openbare orde en daarom niet in die bedreigde openbaarheid mocht komen. Bijna altijd was de linkerzijde het slachtoffer.

De nog bestaande beperkingen van de vrijheid van meningsuiting zijn niet gering, gezien de strafbaarheid van majesteitsschennis; belediging van een bevriend staatshoofd; belediging in het algemeen; godslastering; pornografie; opruiïng (of aanbod tot hulp) inzake strafbare feiten. In al deze gevallen kan een preventieve angst worden gewekt, ook omdat de toepassing van de verbodsbepalingen altijd heeft berust op onvoorspelbare beslissingen van rechters, niet zelden op willekeur als dat politiek gesproken zo te pas kwam. Bezien we deze verbodsbepalingen wat nader dan blijkt, hoezeer ze kunnen afschrikken van vrijheid van meningsuiting, juist door de onberekenbaarheid van rechterlijke beslissingen.

Wat de majesteitsschennis betreft heeft Domela Nieuwenhuis in 1886 door een artikel in *Recht voor Allen* dat hij zelf niet had geschreven, moeten ervaren dat hij tot een jaar gevangenisstraf werd veroordeeld, waarvan hij ruim zeven maanden heeft moeten uitzitten. Nadien heeft het delict als een zwaard van Damocles boven de hoofden gezweefd van alle republikeinen, totdat de verachting voor de monarchie te groot werd, nadat in 1918 tientallen dynastieën roemloos waren gesneuveld. Toen in 1923 Wilhelmina haar vijfentwintigjarig jubileum vierde, zijn alle revolutionaire en republikeinse commentaren, ongetwijfeld grotendeels 'schennend', door de justitie terzijde gezet, uit vrees voor erger. Het huwelijk van Juliana met Bernhard zou in 1937 een groot schandaal zijn geworden, als de gevolgen van de economische crisis en de Colijnse repressie niet het verzet hadden onderdrukt. Maar toch weigerde het Residentie-Orkest het Horst-Wessel-lied te spelen, dat door de gasten van prins Bernhard met gestrekte armen werd aangehoord, toen een militaire kapel werd gedwongen dit scabreuse lied te vertolken. De oorlog repareerde veel. Terwijl de conservatieve Oranjeklanten - zoals de Quay van de Nederlandse Unie - het koningshuis dapper verloochenden, beriepen de antinazi's zich op Wilhelmina in de verbanning, en het Wilhelmus werd plotseling een revolutionair lied. Goed, dat is gebeurd. Na de oorlog, en vooral na het aftreden van Wilhelmina in 1948, werd de

wet op de majesteitsschennis gewoon niet meer toegepast. In 1956 werden de capriolen van het Hof nog bedekt met de mantel der liefde (de zeer wijze Willem Drees Sr. heeft toen de monarchie gered!) maar wat daarna volgde kan onvoorstelbaar worden genoemd. Prinses Irene werd in het geheim katholiek, verliefd op een Franse prins uit het Huis Bourbon-Parma die aanspraken maakte op de Spaanse troon (pure operette!) en het kostte veel moeite, haar uit te sluiten van het recht tot opvolging op de Nederlandse troon. Haar zuster Margriet verbond zich met wat de Fransen in de achttiende eeuw een ‘roturier’ noemden, een ‘gewone man’. Daarna kwam het huwelijk van Beatrix met Claus, alweer een Duitser, zonder adellijke herkomst echter. De explosie, die toen volgde, is nauwelijks te beschrijven. Ze begunstigde in hoge mate de anarchistische provo's. En vervolgens het ‘drama per excellence’, de Lockheed-affaire, het bewijs dat prins Bernhard een miljoen dollar aan steekpenningen had ontvangen van de firma die oorlogsvliegtuigen wilde leveren aan Nederland. Deze prins was voor pers en radio vogelvrij, zij het voorzien van een geweten dat kogelvrij scheen te zijn. Het hele begrip ‘majesteitsschennis’ was opgelost in een nevel van vaagheden. Toen tenslotte in 1977 in *Vrij Nederland* Jan Eter (pseudoniem voor Hugo Brandt Corstius) werd aangeklaagd wegens al te vrijmoedige spotternijen kon men zich afvragen of er op dit terrein nog iets te redden viel. Maar de wet bleef wel bestaan, en ‘leden van het koninklijk huis’ genoten een (ondemocratische) bijzondere bescherming.

Over de ‘belediging van een bevriend staatshoofd’ zou men al evenzeer het hoofd kunnen schudden. In de jaren van 1933 tot 1940 functioneerde de dreiging met sancties vooral ten gunste van de gewezen korporaal-huisschilder, die door imbeciele Duitsers was verheven tot

de rang van rijkskanselier. Achteraf schaamden rationale Nederlanders zich over de aldus bestrafte antifascisten en zij meenden dat de tijd van het beschermen van oorlogsmisdadigers voorbij was. Dat viel tegen toen de Amerikaanse president Johnson wegens de oorlog in Indo-China en op grond van de vonnissen in Neurenberg en Tokio niet ten onrechte van oorlogsmisdaden werd beschuldigd: er werden processen-verbaal opgemaakt bij de vleet tegen demonstranten, die tegen de Amerikaanse oorlog in Vietnam protesteerden. Dat soort straffen raakte echter ook in onbruik toen Nixon president werd van de Verenigde Staten: het was onmogelijk hem te beschermen tegen kwalificaties, die in zijn eigen land gebruikelijk waren geworden. Maar de wet bleef bestaan. Opgemerkt moet worden dat ze nooit van toepassing was op beledigingen, hoe ernstig ook, die communistische staatshoofden werd aangedaan, hoe 'bevriend' ze officieel ook waren.

De wet op de godslastering was in beginsel belachelijk, van kracht geworden in 1933 op het toppunt van een paniekachtige reactie, maar angstvallig gehandhaafd. Daarbij ging het in wezen niet om een delict wegens belediging of laster jegens Onze Lieve Heer, want dan had deze zelf een klacht moeten indienen en zijn bestaan bleef in het ongewisse. Het was dus genoeg als een aanhanger van een der honderden goden die ons land rijk is verklaarde, dat hij gekrenkt was door een ongelovige, die zich smalend over een of andere God (of over Jezus Christus) had uitgelaten. Opgemerkt moet worden dat men Maria of de roomse heiligen vrijelijk mocht lasteren, want in hen geloofden de protestanten niet, die (bij monde van Mr. Donner) de wet hadden helpen indienen. Deze wet kon na de oorlog nauwelijks worden toegepast, en processen dienaangaande verliepen dan ook in openbare vermakelijkheden. Ze bleef echter bestaan. In de afgelopen winter heeft de auteur Gerrit Komrij wegens een persiflage die het heilige avondmaal betrof (en die spotternij berustte op een analyse van Sigmund Freud) nog weer kennis gemaakt met deze wet. Men durfde haar toen echter toch niet toe te passen, want godslastering heeft geen betrekking op de kannibalistische achtergrond van de woorden: 'Eet dit brood, het is mijn vlees; drink deze wijn, die is mijn bloed'. Men zocht het toen in een andere richting, namelijk in de strafbaarheid van krenking van een bevolkingsgroep, hoe stupide die ook mag zijn. Op die manier zouden de weerzinwekkende ouders, die hun kinderen bewust bloot stelden aan de verlamming, door te weigeren hen te laten inenten tegen poliomyelitis, ook nog beschermd moeten worden tegen kritiek. Het is me het wereldje wel, zou men kunnen zeggen.

Het verbod van pornografie (waarvan niemand weet wat het is) schijnt het publiceren of vertonen van 'ontuchtige' gedachten of afbeeldingen te betreffen, die brave burgers kwetsen. Als het om 'kunst' gaat durft de rechter niet in te grijpen, en musea krijgen vrij spel om erotische schilderijen en tekeningen te openbaren. Maar tekenaars als Aat Veldhoen zagen hun paringsbeelden geconfiskeerd, volgens een rechter omdat 'de zinnelijkheid van de jeugd' aldus geprikkeld werd, wat verboden werd geacht. Tenminste: als dat niet gebeurt in een bordeel of in een nachtkroeg vol hoge heren. Nu is ook hier het hek van de dam, en de pornografie (niet te definiëren) heeft welig gebloeid, door zonderlinge akkoorden (met de plaatselijke politie) die de wet tot een aanfluiting maakten en die het begrip van 'verboden ontucht' tot pure willekeur verlaagden.

De wetten inzake opruiïng of hulp aan een strafbaar feit kunnen al evenzeer uitlokken tot regelloze beslissingen van de overheid. Er bestaat een wet die in bepaalde

omstandigheden de militaire dienstweigering toestaat, maar wanneer is opwekking tot weigering een vorm van strafbare opruiïng? Inzake abortus, nog altijd verboden maar in ruime mate toegelaten, tast men evenzeer in het duister. De aansporing tot het doen plegen van abortus in bepaalde omstandigheden (formeel aansporing tot een strafbaar feit) komt al jaren lang niet in aanmerking voor vervolging, de abortus zelf evenmin, mits ze wordt uitgevoerd door een arts. Alle lawaai van kwasi-christelijke kant over toelating of verbod van abortus is reeds lang zinloos. Als er een wet zou komen die abortus verbiedt zouden de overtredingen evenmin te achterhalen zijn als in het verleden. Maar de wet blijft voorwaarden stellen, die niet te vervullen zijn, zodat opwekking tot vruchtafdrijving (als de vrouw dat wil) een strafbaar feit blijft.

Samenvattende komt men tot de conclusie dat in een land, dat (terecht) de reputatie heeft een der meest vrijheidslievende vormen van burgerlijke democratie te zijn, de vrijheid vaak clandestien is, berustende op collectieve loochening van de wet. Het soevereine volk heeft maling aan de wetten inzake majesteitsschennis, belediging van bevriende staatshoofden (men denke aan de diefachtige Sjah van Perzië!) godslastering, pornografie, opruiïng tot strafbare feiten of dergelijke bepalingen, en daardoor bestaat er een vrijheid van meningsuiting die de wetten verre te buiten gaat. Zonder deze directe democratie, zonder deze buitenparlementaire macht van het volk zelf zou de geroemde vrijheid veel geringer zijn. In beginsel is de staat geen vriend van autonomie der onderdanen. Een deel van onze vrijheden is illegaal.

Men moet bij dit alles nog bedenken dat volgens de wet op de godslastering gekrenkte zielen zouden kunnen eisen, dat geschriften van Proudhon (*God is het kwaad*) van Nietzche (*God is dood*) van Multatuli, en van hoevele andere auteurs, verboden worden. Of dat men de eigen traditionele normen wil opleggen aan anderen en dat men daarvoor de overheid wil misbruiken, getuige alle kabaal rond het abortusvraagstuk, of rond de uitingen van sexuele hervorming. In het algemeen zijn vrijheden van onder op veroverd, vóórdat de erkenning daarvan in wetten werd vastgelegd: men denke aan het recht op crematie, de distributie van voorbehoedmiddelen, de verkoop van zogenaamde pornografie. In zoverre wijzen verworven rechten op een zekere volwassenheid van het volk, althans op bepaalde terreinen, op ‘burgerlijke ongehoorzaamheid’ en ‘directe actie’.

Het in beslag genomen werk van sat Veldhoen en anderen.

Grenzen der vrijheid

In het bovenstaande is betoogd dat de staat uit eigener beweging zelden de vrijheid verbreedt van zijn burgers. Omgekeerd hebben dezen zich grotere rechten veroverd dan in de bedoeling lag van de overheid. Zonder schade voor het algemeen belang en tot nut van de persoonlijke vrijheid zou men de genoemde wetten, die in feite *de vrijheid van meningsuiting strafbaar stellen*, en die daarbij een verbluffende willekeur tot gevolg hebben, kunnen annuleren. De voorstanders van volledige vrijheid van woord en geschrift zullen dit stellig onderschrijven. Maar ook zij staan wel voor problemen. Het is duidelijk dat de wetten waarover het hier gaat voortvloeien uit de maatschappelijke verhoudingen binnen een bepaald systeem. Deze sociale en economische basis heeft veel invloed op alle opvattingen inzake recht, moraal, sexuele zeden, onderwijs enz. Nu is het zo, dat in zo'n burgerlijke democratie enerzijds nog recht bestaat, dat behoort bij een voorafgaande feodale samenleving, waarvan vooral orthodoxe christenen de pleitbezorgers zijn, omdat de bijbel nu eenmaal is ontstaan in een wereld, waarin slavernij, patriarchale familieverhoudingen, dienstbaarheid van de vrouw enz. realiteiten waren. Aan de andere kant bevat zo'n samenleving vele kenmerken van een systeem, dat niet meer is gebaseerd op de particuliere eigendom der productiemiddelen, niet alleen op de opbrengsten van eventueel vermogen of inkomsten uit arbeid, en dat ter onderscheiding van het bestaande stelsel socialistisch genoemd zou kunnen worden. Daarin passen dus het gratis-onderwijs voor allen, de zekerheid van een minstens primaire sociale en medische verzorging, het algemeen kiesrecht... en de vrijheid van meningsuiting van allen, die tot de minder bevoorrechte standen of klassen behoren. De innerlijke tegenstellingen binnen zo'n maatschappij zijn manifest. Enerzijds is het fascisme van een uiterste rechterzijde, van militaire kasten en van bedreigde bezitters in die samenleving ingebouwd. Anderzijds ook de kans op een sociale omwenteling in radicaallinkse richting. In een veel simpeler ontwikkeld land als Chili heeft dat conflict in 1973 geleid tot een uiterst bloedige staatsgreep. Wat Europa aangaat zou men bijna vergeten dat zulk een strijd in 1933 kwasi-legaal is uitgevochten in Duitsland. Zowel in Duitsland als in Chili hebben de democraten zich uiterst wettelijk gedragen in die zin, dat ze aan de fascisten (tegenstanders van de democratie) de volle vrijheid hebben gegeven om die democratie van kant te maken. Nu kan vrijheid van meningsuiting nog zo'n groot goed zijn, ze behoeft niet te leiden tot haar eigen ondergang. Toch heeft democratische zelfmoordneiging en masochisme geleid tot barbaarse toestanden. Wat de staat aangaat, deze is als overheersend werktuig van gezag noch afhankelijk noch ook gecharmeerd van democratie. Zijn apparatuur - het is historisch bewezen - staat evenzeer in dienst van een parlementaire regering als van een militaire dictatuur. Geen vrijheidlievende burger kan zich op zulk een staatsmacht verlaten. Men ziet dus dat de autoritaire rechterzijde (in een burgerlijk-democratische maatschappij) soms wettelijk vrijheid van meningsuiting eist, om een staat te veroveren en dan aan die vrijheid een einde te maken. De vrijheidlievende linkerzijde kan in zo'n geval niet anders dan proberen te verwerkelijken dat de bedoelde vrijheid juist *niet* zal gelden voor de fascisten en verwante groeperingen, opdat deze *niet* aan de macht kunnen komen. Het is een overbekend dilemma, een stukje historische dialektiek. Geen dictator deinst er voor terug van democraten het recht op te eisen, armslag te krijgen om zijn tirannie in te voeren, maar ‘wettische’ democraten schijnen bang te

zijn om zo'n dictator alle macht te ontnemen. De Pruisische sociaal-democraten hadden de NSDAP kunnen opheffen en Hitler als ongewenste vreemdeling het land kunnen uitzetten, en ze hadden dit moeten doen los van het ‘Reich’, die verdachte voortzetting van het keizerrijk onder de naam van Republiek van Weimar. De staat is echter niet de gemeenschap, en deze laatste is een strijdtoneel waarin het gaat om de economische, sociale en militaire macht. In wier handen zal die macht zijn? Dat is geen academisch onderwerp maar een politiek probleem, van staking en bedrijfsbezetting, acties van vakbonden, van bedrijfs- en beroepsorganisaties tegen een dictatuur.

Voor vrijheidlievende mensen zijn er natuurlijk tragedies genoeg, zoals in de Spaanse burgeroorlog toen antimilitaristische anarchosyndicalisten een republikeinse regering en haar militaire apparaat bijvielen in de strijd tegen Franco. Of onder de Duitse bezetting in Nederland toen vrijheidlievende pacifisten (en juist de besten onder hen!) aan de zijde stonden van de overvallen natie en haar zo mogelijk gewelddadig verzet tegen de nazi's bevorderden. Een leuze als ‘vrijheid voor allen’ zou toen onzin zijn geweest.

Maar terwijl dit het opentrappen van een open

deur schijnt te zijn heeft dit standpunt toch diepere oorzaken en gevolgen dan men zich vaak realiseert. Het gaat hier namelijk niet meer om rechtsopvattingen van staten, maar om idealen omtrent rechtvaardigheid van burgers, die hun politiek beleid op iets meer grondvesten dan op wetten. In feite gaat het voor hen om *ethische categorieën*, en daarbij niet slechts om het handelen ('Doe een ander wat ge wenst dat men u doet') maar ook en vooral om de motivering. Na Spinoza, die de objectieve, algemeen-menselijke rede als norm verdedigde, heeft Kant het zedelijke keurvermogen centraal gesteld als een universele maatstaf van bewuste mensen. Hoofdzaak bleef daarbij de 'identificatie' van de mens met zijn medemens, dus medeleven en medelijden als ideaal, en het temmen, het redelijk regelen van het driftleven. Dus (daaruit voortvloeiende) het autonoom, redelijk en zedelijk begrenzen van de eigen vrijheid terwille van die van anderen. *Niet dus een automatisch en burokratisch inperken door de staat van de vrijheid van meningen en daden, maar een wederzijds afbakenen van vrijheden.*

Het is nuttig in dit opzicht een der meest extreme voorstanders van persoonlijke vrijheid, namelijk de anarchist Michael Bakoenin, te citeren. In zijn *God en de Staat* heeft hij het volgende geschreven:

> De mens kan zijn persoonlijke vrijheid en zijn persoonlijkheid slechts verwezenlijken door de persoonlijkheden die hem omringen, en alleen dank zij de arbeid en de gemeenschappelijke macht over de gemeenschap. Zonder samenleving zou hij stellig het meest stompzinnige en ellendige van alle andere wilde beesten blijven... Gemeenschap, verre daarvan dat deze de vrijheid vermindert, schept integendeel de persoonlijke vrijheid van alle menselijke wezens. Gemeenschap is de wortel, de boom, en vrijheid is haar vrucht. Vandaar dat de mens in elk tijdvak zijn vrijheid niet moet zoeken in het begin maar aan het einde van zijn geschiedenis. Men kan zeggen dat de werkelijke en volledige emancipatie van elke persoonlijkheid het ware, grote en opperste doel is van de geschiedenis...

En verder:

> Vrij zijn... dat betekent erkend en behandeld te worden als vrij mens door al zijn naasten. De vrijheid van elk individu is alleen de weerkaatsing van zijn eigen menselijkheid, van zijn menselijk recht door middel van het geweten van alle vrije mensen, zijn broeders en zijn gelijken. Ik kan me alleen vrij voelen in de aanwezigheid van, en in de betrekking tot andere mensen. In het bijzijn van een minderwaardig soort dier ben ik noch vrij, noch mens, omdat dit dier niet in staat is om mijn menselijkheid te begrijpen of te erkennen. Ik ben zelf niet vrij of menselijk totdat of tenzij ik de vrijheid en menselijkheid erken van al mijn naasten.

Dit mogen nu hoogdravende woorden gelijken, in werkelijkheid vormen ze de enige basis voor een samenleving van vrije, dat wil zeggen van elkaar afwijkende persoonlijkheden. Het recht van de persoonlijkheid is het recht, af te wijken van anderen. Alleen de wederzijdse erkenning daarvan kan een grondslag zijn van vrijheid van meningsuiting en van het zoeken van een compromis, om op die basis samen te

leven en samen te werken. De staat, gecontroleerd door machtsbegerige groepen, is het minst geëigend om op te treden als zedenmeester, het meest geneigd zijn eigen gezag veilig te stellen. Hij kan dienen - en doet dit ook ten dele - als instrument van collectieve verlangens en behoeften, als de erkenning daarvan kan worden afgedwongen. Maar uit de gemeenschap zelf - en als de situatie gunstig is kan een parlement met de gebruikelijke vertraging daarvan iets vertegenwoordigen - behoort het ideaal der vrijheid van meningsuiting voort te komen, te worden verwezenlijkt en verdedigd. Dat zulks alleen kan op basis van gelijkheid en wederzijds respect voor elkaars opvattingen, hoezeer men elkaar ook kan bestrijden, vloeit uit het voorafgaande voort. Maar het is steeds zo dat een ideaal geboren wordt en groeit buiten parlement en staat; dat het gestalte krijgt in een aantal concrete vormen, en dat een regering aldus voor voldongen feiten wordt gesteld, tenzij zij zich tijdig heeft aangepast aan de nieuwe zeden. Zo is het gegaan met de hervorming van het sexuele leven, van de opvattingen over de monarchie (veroordeeld omdat ze valt buiten de categorieën van gelijkheid en wederkerigheid) van het geloof aan goden, bijbels of pausen (niet meer onfeilbaar) en met de hele santekraam van afgeschafte heiligheden. Maar wel geëerbiedigd behoort te worden ieders menselijke waardigheid, ook door de staat voorzover de structuur daarvan (men denke aan het gevaar van militarisme!) zulk een veredeling mogelijk maakt.

Sancties op misbruik

Maar natuurlijk - zo zal de belangstellende mededenker zeggen - wordt er van de vrijheid misbruik gemaakt. In woord en geschrift, televisie en film zal de ideale vrijheid van meningsuiting tal van klachten verwekken. Nu kan men daarvoor de huidige maatschappij verantwoordelijk stellen en het gebrek aan gelijkheid der persoonlijke omstandigheden, de sociale angsten en agressieve driften aanvoeren om het misbruik te verklaren of te verontschuldigen. Maar tegelijk verschuift men dan de mogelijkheid van volkomen vrijheid naar een zeer verre toekomst. Het is beter te erkennen dat er nooit iets kan bestaan dat absoluut is, of perfect, in geen enkele samenleving. En dus gaat het om het heden, waarin de zekerheid van misbruik geen excuus mag zijn, om vrijheid

van meningsuiting op zo breed mogelijke schaal te eisen. We hebben een aantal wetten genoemd, die het bedoelde recht belemmeren willen, die zeer willekeurig worden toegepast en op grote schaal genegeerd. Er zal praktisch niets vreselijks gebeuren als zulke wetten en bepalingen geheel verdwijnen, behalve dat vele angsten verdwijnen.

Reeds is opgemerkt dat ook de samenleving een gedwongen vereniging is in die zin, dat niemand er zich buiten kan plaatsen, tenzij op straffe van ondergang. Een compromis met een maatschappij blijft dus een eis, juist als een poging met haar te breken ondoenlijk blijkt. De zaak is namelijk dat ook in verhoudingen, die spreken en schrijven aangaan, niemand alleen en geïsoleerd is. Men heeft, al zijn gedachten en geschriften dan het resultaat van individuele inspanningen, altijd andere mensen nodig om zulke gedachten en geschriften te vermenigvuldigen, bekend te maken, te doen aanvaarden of afwijzen. Het heeft geen enkele zin voor een prediker op zijn eentje zijn evangelie uit te galmen, zijn verdoemingen te doen horen of zijn ideaal aan te prijzen. Maar omdat hij anderen nodig heeft wordt reeds daardoor zijn abstracte vrijheid beperkt. Iemand moet zich voegen in een collectief kader, hoe klein ook. Hij kan honen en schelden en aanklagen zoveel hij wil, maar hoever reiken zulke ontboezemingen? Kan hij ze doen drukken, doen verspreiden, laten verfilmen, voor radio of televisie krijgen? Er bestaat vanzelf een normale, onvermijdelijke censuur van een gemeenschap, hoe bescheiden deze ook is. Elk tijdschrift, elke vergadering werkt als een zeef. En hoe breder de kring, hoe groter de selectie van hetgeen kan doordringen. Dat geldt voor opruiing en voor pornografie, voor godslastering en majesteitsschennis. Als opposanten het ver brengen in de publiciteit is dat óf door vervolging, óf doordat ‘het volk er rijp voor is’ en dus met velerlei instemming, democratisch gerechtigd. Vele rebellen preken voor eigen parochie, en dat kan niemand deren. Breken ze uit zulk een isolement heen dan kunnen ze de minderheidsrechten opeisen, die in de democratie hoog genoteerd staan. Men kan in een democratie geen houdbare argumenten aanvoeren voor beperking of verbod van vrijheid van meningsuiting van de zijde van autoritaire vertegenwoordigers van de staat, die een gewijd instituut zou behoren te zijn en doel in zichzelf. Wat terwille van de burgers moet worden afgewezen.

Niet uitgaande van wetten maar van hetgeen ethisch behoorlijk zou zijn kan men zich niettemin een aantal gevallen voorstellen, waarin woorden gelijk zijn aan daden, en waarheid of rechtvaardigheid geschonden worden. Kan men voor zulke gevallen collectieve regels opstellen? Natuurlijk. Waar een kwetsende leugen iemand veel leed heeft berokkend kan worden gezorgd, dat op dezelfde plaats en in gelijke omvang een rectificatie verplicht wordt gesteld. Maar zulk een plicht kan berusten op een collectief akkoord van drukkers en uitgevers, van radio- en televisieverenigingen, vergelijkbaar met het statuut van de Raad voor Journalistiek, waar de staat buiten gehouden wordt en waarbij geen staatsbestraffingen worden toegepast. Tegen fascistische machtsaanspraken die aan de vrijheid een einde zouden maken, kan aldus tijdig worden opgetreden. Anderzijds kan de gekwetste enkeling bereiken, dat hem genoegdoening op het terrein der publiciteit wordt verleend. Een beroep op macht en geweld van de staat (een staat die geenszins als zedenmeester mag functioneren) is strijdig met de vrijheid van discussie en polemiek. Sancties op misbruik behoren binnen het terrein van het opheffen van een zedelijke schuld te worden gehouden, door organen die zijn voortgekomen uit de gemeenschap, en zonder beroep op de

justitie van een altijd bedenkelijk staatsregime. De vermenselijking van de civilisatie kan er slechts door toenemen.

de rol van het boek in de geschiedenis
dr. a.l. constandse

Heeft het boek ooit een rol gespeeld in de geschiedenis van de mensheid? Men is geneigd deze vraag bevestigend te beantwoorden, maar daarbij stuit men toch op stromingen, die in beginsel zulks ontkennen. Daar zijn allereerst de orthodoxe christenen, die zich ook gaarne beroepen op het Joodse Oude Testament, waarin de historie wordt gezien als de voltrekking van Gods plan, dus van een bij voorbaat vastgestelde evolutie, waarin de menselijke wil geen essentiële rol speelt. Wat men nu ook onder God moge verstaan, in deze visie is hij oppermachtig, een Opperheer, een meester van mensen. Bij voorkeur wordt dan verwezen naar Psalm 46, vermaard doordat de aanhef is vertaald als ‘Een vaste burcht is onze God’ (in een modernere versie, de vertaling van 1951, luidt deze zin aldus: ‘God is ons een toevlucht en sterkte’) en waarin men deze passage aantreft:

> Komt, aanschouwt de werken des Heren, die verwoesting op aarde aanricht, die oorlogen doet ophouden tot het einde der aarde, de boog verbreekt, de lans stukslaat, de strijdwagens met vuur verbrandt.

In deze tekst spreekt vervolgens God zelf: ‘Laat af en weet dat Ik God ben. Ik ben verheven onder de volken, verheven op de aarde’. Waarna in de psalm de gelovigen weer juichen: ‘De Here der heerscharen is met ons, een burcht is ons de God van Jakob’. Met andere woorden: het is God die de geschiedenis maakt, en de mensen zijn nietswaardige dienaren. De confessionele groeperingen in ons land hebben nooit opgehouden te verklaren, dat onze vaderlandse geschiedenis de voltrekking was van een plan Gods, zowel dus de tachtigjarige oorlog als de functie van de Oranje's (hoewel dat voor katholieken toch een moeilijk te aanvaarden beginsel is geweest) de schepping van het koninkrijk in 1815 en wat er allemaal op volgde. Het is duidelijk dat in zulk een visie geen enkel boek een rol speelt van betekenis, en dat ook de Heilige Schrift alleen Gods Werk begeleidt en ‘openbaart’, zonder dat daarin een taak wordt vastgelegd voor de mens, tenzij deze taak is: te berusten en te geloven.

Het is nu opmerkelijk dat zulk een vroom automatisme (logisch als men in God een Almachtige ziet) ontkerstend kan terugkeren in een filosofie van de geschiedenis. Wat Toynbee aangaat, tegen wiens transcendente bouwsels professor Pieter Geyl zo terecht in het geweer is gekomen, hij kon nog een beroep doen op zijn christelijke geloof om de goddelijke ‘planmatige’ opkomst en ondergang van culturen aannemelijk te maken. Vreemd genoeg vond hij geruime tijd een bewonderaar in de historicus Jan Romein, (zijn vertaler in ons land) hoewel dit achteraf toch wel weer psychologisch aannemelijk viel te maken. Romein is nooit los gekomen van de marxistische visie, dat de historische evolutie bij voorbaat vaststond, en dat ze moest uitlopen op het socialisme, dat ons de opdracht gaf van zijn heerlijkheid te getuigen, zoals de eerste christenen niet konden nalaten de komst van de Messias en de ondergang van de bestaande orde te verkondigen. Voor Marx was de utopie dialektisch (Hegeliaans) gegrondvest: het feodalisme had geleid tot zijn negatie: het kapitalisme, al bleven daarin niet weinige kenmerken van het vroegere patroon bestaan. En het kapitalisme moest de mensheid voeren naar het socialisme, dat er weer noodzakelijkerwijze uit moest voortkomen. Natuurlijk was dit geloof een steun voor

de socialisten van de vorige eeuw, die zulk een bijstand wel nodig hadden. Gepredikt en geloofd werd dat - onafhankelijk van de menselijke wil - de socialistische samenleving moest en zou komen. Die wil zou ook worden bepaald door de bij voorbaat vaststaande ontwikkeling en dus als zodanig wel een rol spelen, maar deze gold als secundair van aard, omdat hij deel uitmaakte van het menselijke bewustzijn, dat de geschiedenis niet zou maken. In zijn *Zur Kritik der politischen Oekonomie* schreef Marx:

> Het totaal van de productieverhoudingen vormt de economische *structuur* van de ge-

> meenschap, de reële basis waarop zich een juridische en politieke bovenbouw verheft, en waaraan bepaalde sociale vormen van het bewustzijn ontspringen. De productiewijze van het materiële leven bepaalt over het algemeen het sociale, politieke en geestelijke levensproces. *Het is niet het bewustzijn der mensen dat hun zijn bepaalt, maar omgekeerd hun maatschappelijk zijn, dat hun bewustzijn bepaalt.*

Die ‘onderbouw’ nu raakt verwikkeld in interne tegenstellingen, en Marx gelooft dat de productieve krachten in tegenspraak komen met de eigendomsverhoudingen.

> Er treedt dan een tijdperk in van sociale revolutie. Met de verandering van de economische grondslag wentelt zich de ganse geweldige bovenbouw langzamer of sneller om.

Dat wil zeggen: de juridische, politieke, religieuze, artistieke en filosofische, kortweg de ‘ideologische’ vormen, wentelen om als gevolg van de economische tegenstellingen.

Als men nu het boek beschouwt als een manifestatie van geestelijk leven, van de ‘bovenbouw’, vervult het een secundaire rol, namelijk de functie van het begeleiden, het registreren, het ‘openbaren’. Het boek is dan geen drijfveer, geen oorzaak van handelen. Opvallend is dat in deze theorie *Das Kapital* van Marx evengoed niet had behoeven te verschijnen, want ook zonder dat boek had de evolutie naar het socialisme zich onafwendbaar moeten voordoen. Als bijbel, als ‘boek der boeken’, als ‘openbaring’ werd het beschouwd als een soort heilig geschrift, en als zodanig werd het een instrument in landen met marxistische regeringen, even duister voor socialisten als vele bijbelpassages zijn voor christenen, maar juist daarom hoogwaardig. Het heilige is er niet om begrepen, maar om aanbeden te worden. De loop van de geschiedenis kon niet worden veranderd, zo meenden de orthodoxe marxisten. Nu geloofden deze marxisten niet aan enige persoonlijke god, en de niet te stuiten oppermacht was meer bovenpersoonlijk gedacht dan bovenmenselijk. Maar pro- of anti-communistische boeken zouden aan het historische proces niets wezenlijks-kunnen veranderen: ze begeleiden het voornamelijk.

Er zijn natuurlijk veel meer bewegingen, die de functie van het boek niet hoog aanslaan. Hindoes worden geacht beslissende betekenis toe te kennen aan iemands *karma*, Islamieten zijn soms *fatalisten*, Animisten denken zich het gebeuren gedreven door *geesten*, en men kan wel duizend voorbeelden aanhalen van geestelijke stromingen die de rol van de mens in het historische proces niet hoog schatten. En het Heilige Boek is dan geen uiting van menselijk vernuft en creativiteit, maar van geloof en vertrouwen in de afloop van het maatschappelijk gebeuren.

Een conserverende factor

Toch is de in de praktijk moeilijk vol te houden dat het boek als vorm van persoonlijk initiatief geen beslissende functie zou hebben, vooral waar het gaat om individuen, die massa's vertegenwoordigen. Wel is er in eerste instantie een conserverende werking, waartoe een beperkte elite wordt gemobiliseerd. Men kan er niet genoeg de nadruk op leggen dat het schrijven, bron van het vóórlezen, aanvankelijk een

werkzaamheid is van religieuze voorgangers. De tekens zijn hun symbolen, ze stellen de belangrijkste dingen en gedachten voor. Hoewel het mededelen van feiten, zoals in de brieven (kleitabletten, papyrusrollen) wel spoedig parallel gaat lopen met de gewijde literatuur is deze laatste toch de oudste. Het woord is een machtselement, het kan ook als inscriptie in rotsen of gebeiteld op tafelen opwekken en afschrikken. Het is magisch, want het behoort op te roepen tot wat wettelijk is voorgeschreven, en trouwens niet alleen de mensen (de onderdanen) te bezielen, maar ook de goden uit te nodigen de leiders bij te staan. Een deel van de verhalen uit de cyclus van *De ridders van de Ronde Tafel* met de wonderdoende koning Arthur bevat bijvoorbeeld allerlei voorbeelden van keltische magie. Als men zal gaan spreken van *legenden* zijn dat wezenlijk vertellingen *die gelezen moeten worden*, die niet geschreven zijn bij wijze van het vergaren van kennis, maar *opdat* de hoorders worden geinspireerd tot bepaalde gedragingen. Vandaar ook dat de poëzie ouder is dan het proza: het dichtwerk is gemakkelijker in het geheugen te prenten en behoudt eerder de voorgeschreven tekst. De Indische veda's bijvoorbeeld worden gereciteerd in verschillende toonhoogten, dus min of meer gezongen. Van de psalmen kan men hetzelfde zeggen. Het doet er weinig toe of de woorden objectieve geschiedenis overbrengen: tot diep in de Middeleeuwen heeft niemand daar zorgen over. Zelfs de kronieken hebben een functie, bijvoorbeeld om de afstamming van een adellijk geslacht, dat zich beroemt op antieke of zelfs goddelijke oorsprong, kracht bij te zetten. Bijna steeds moeten bestaande verhoudingen worden gewijd, wetten worden geheiligd, zeden en gewoonten worden verklaard uit een goddelijk gebod.

De rol van de mythe is dus uiterst gewichtig in de oudste literatuur. De mythe is een heilig verhaal, door de anthropoloog Malinowski aldus omschreven: ‘Een praktisch nuttig en noodzakelijk handvest van primitief geloof en morele wijsheid’. Het ‘woord Gods’ is mythisch, het houdt met het geloof ook de sociale instellingen in stand, die er mee corresponderen. Zoals de magie het verschijnsel is van het opwekken van hetgeen men wenst (door menselijke en goddelijke interventie) zo is de mythe een wetboek in verhalen en verbeeldingen. Het gezegde van Walter F. Otto: ‘De taal heeft een

mythische oorsprong' is kennelijk overeenstemmend met de historische werkelijkheid. Nog veel later blijft een heilige schrift *taboe*, men mag er niets aan veranderen opdat er geen ongeluk over ons kome, en als de gelovige niet begrijpt wat hij leest is dat geen argument tegen het lezen: de tekst behoort zelfs het verstand te boven te gaan. Dat lezen behoort trouwens te geschieden met luider stemme, niet alleen om de analfabeten bij te staan, maar ook om te getuigen. Het 'boek der boeken' vervult een belangrijke historische functie, het is een grotendeels mythische verklaring van de voorgeschiedenis van ons leven en samenleven, maar tevens een wetboek omtrent hetgeen er moet gebeuren. Het behoud van eigendomsverhoudingen, de positie van slaven en vrouwen, de voorbereiding op oorlogen, de eerbied voor staatsinstellingen vormen concrete doeleinden. Hoewel een gedroomde paradijstoestand niet onvermeld mag blijven - ook als belofte voor de toekomst, en in dat opzicht was het scheppingsverhaal in Genesis even belangrijk als de profetieën van Jesaja - moet de gelovige hoorder vooral worden geconfronteerd met bloed en strijd en dood, terwille van de goden (geschapen naar het beeld der mensen, hoewel veel machtiger) van de koningen en... van de profeten. De bijbel en de koran hebben een kwasi-historisch karakter, dat zeer kritisch moet worden bekeken, maar daarom is het niet begonnen: *ze moeten geschiedenis maken*. En het zou getuigen van een tekort aan begrip voor het boek als men die historisch-actieve functie zou miskennen. Merkwaardig genoeg hebben dezelfde theologen, die voorgeven te geloven aan de exclusieve taak van God bij het maken van de geschiedenis tegelijkertijd de vrome lieden opgewekt te lezen - of zich te laten voorlezen - om te handelen, liefst in de trant van de voorouders.

Als men zich nu afvraagt wat hiervan is gebleven in de profane literatuur blijkt, dat het wetgevende, maatgevende karakter van het boek, internationaal bezien, nog steeds overweegt. De grootste oplagen - en de heilige schriften halen die ook nog steeds - worden bereikt door religieuze of daarmee verwante boeken. Ze zijn *stichtelijk*, zij moeten iets bevestigen, ook als ze zich aandienen als romans. In verzen wordt het godsdienstige levensgevoel (en de doodsgedachte) veelvuldig geopenbaard, maar in romans niet minder. Men weet dat de bloei van de roman bepaald is door de burgerlijke structuur van de samenleving, en begint in de achttiende eeuw. Veel van deze literatuur is schokkend genoemd, omdat het nu eenmaal behoort tot het wezen van de kunst om te onthullen: verlangens, driften, gevoelens, toestanden, en dan in die zin dat wordt geopenbaard wat eigenlijk niet zou mogen bestaan. Natuurlijk komt die letterkunde tegemoet aan de behoefte aan medelijden: aan ons allen is

niets menselijks vreemd. De held van de tragedie sterft voorbeeldig, dat wil zeggen: voor ons, want wij hadden kunnen zijn wat hij is. Zijn dood is echter een ernstige waarschuwing: hij heeft goden en wereldlijke machten uitgedaagd en gaat daaraan te gronde. Reeds Lucretius Carus heeft verklaard, waarom het zien spelen van een tragedie en het luisteren naar haar tekst een lustgevoel geeft: ook wij hadden kunnen ondergaan, maar we leven nog. De identificatie met de stervende held heeft niet belet dat we veilig en wel naar huis en naar bed gaan, overigens met een des te diepere gehechtheid aan het leven. De burgerlijke roman mag eveneens de wreedste, de hardste, de roerendste gevoelens en situaties beelden, hij is zelden komisch, veelal tragisch. Zijn functie is duidelijk: hij moet ons behoeden voor het lot van de held of heldin. Er worden in de grote literatuur veel meer tranen geplengd dan er wordt gelachen, en dat heeft iets te maken met de schoonheid, die wordt gewekt door vitale ontroeringen, die in de laatste tijd vaak 'existentieel' zijn genoemd. Het is met de schoonheid vreemd gesteld, als ze geen betrekking heeft op beelden of schilderijen, niet op muzikale klanken en de melodie van woorden: ze is dan meestal het product van verdriet. Dit is echter een 'plaatsvervangend lijden', we ondergaan de smarten niet werkelijk en verblijden ons daarover.

Sociaal bezien worden we echter in feite opgewekt te voorkomen, dat we op levensgevaarlijke wijze in conflict zouden komen met zeden en gewoonten, met wetten en gezag, met oorzaken van onze ondergang. Men kan zich afvragen waarom vaak staten en ganselijk niet democratische regeringen romans hebben toegelaten, waarin sexuele taboes worden verkracht, ongewettigde moord en doodslag voorkomen, wreedheid wordt gedemonstreerd. Soms hebben ze ingegrepen als ze vreesden dat er in zulke lectuur een kwaad-opwekkend element zou kunnen schuilen. In het algemeen evenwel is datgene, wat romanfiguren overkomt een afschrikwekkend voorbeeld. De meest gelezen auteurs, van genres die overbekend zijn (Balzac, Flaubert, Dickens bijvoorbeeld) hebben meelij gewekt. En als ze dat niet deden hebben ze zelden de samenleving geschokt. Men denke daarbij aan de vele verhalen met goede afloop in de soort, zoals Courths-Mahler die heeft geschreven, overigens nooit zonder het loon der burgerlijke deugden te prijzen. Of erotische vertellingen die gebrandmerkt werden als pornografie terwijl hun auteurs óf feitelijk afschrikten (zoals de markies de Sade) óf de lieflijkheid van het geslachtsverkeer (men denke aan D.H. Lawrence en zijn Lady) in het licht stelden.

De meeste literatuur is gebaseerd op een schoonheid, die toch conserverend werkt. Maar hoeveel te meer geldt dit voor geschiedeniswerken, voor schoolboeken, voor detective-verhalen, voor ontspanningsliteratuur en voor de

steeds overvloediger wordende illustraties. Hier heeft men te maken met de uitgebreide markt, die voorzien wordt door behoudende firma's, ook door uitgevers van kranten die journalisten zoeken, in staat romans en verhalen na te bootsen. Het is treffend hoezeer men van politici, filmsterren, televisiehelden en... van auteurs, romanfiguren poogt te maken. Ze mogen aan de marge leven in ongeregelde sexuele verhoudingen, ver over de schreef gaan, daaraan natuurlijk ook lijden terwijl ze trachtten zich te verblijden, want ze hebben een ‘plaatsvervangende’ functie. Zozeer dat de manager van een popartist universele bekendheid poogt te geven aan een misdrijf, waarvoor de kunstenaar (korte tijd dan) in de cel heeft moeten boeten. Maar het is niet nieuw: hoe heeft het lot van Verlaine, na zijn homosexuele verhouding tot Rimbaud, of het trieste einde van het bestaan van Oscar Wilde, niet miljoenen geroerd! En... gewaarschuwd!

Voorzover men kan spreken van het conserverende karakter van het boek kan men dus niet zeggen, dat het nieuwe verhoudingen schept, maar wel dat het van grote betekenis is om de verhoudingen te bestendigen, waarin het boek is ontstaan. En dit is geen passieve functie, zoals orthodoze marxisten het wilden doen voorkomen. Het boek is een onmisbaar element in de civilisatie, die zich voortzet, en een zeer actieve factor, of men nu heeft te maken met heilige schriften in feodale verhoudingen of met romans in de burgerlijke maatschappij. We laten hier terzijde de boeken die slechts bedoelen concrete kennis over te brengen, maar de ‘technische’ taak die ze hebben (ook als ze de geesteswetenschappen betreffen) is natuurlijk minstens zo onmisbaar voor de duurzaamheid van een beschaving.

In de profane literatuur grijpen de goden niet meer in, zoals bij Homeres nog de onsterfelijken van de Olympus, en tot in de vorige eeuw volgens calvinisten nog ‘de God van Nederland’. Maar als Xenophon zijn *Tocht der tienduizend* of Julius Caesar zijn *Gallische Oorlog* beschrijft wordt de nationale trots gestreeld door lijden en strijden van voortreffelijke volksgenoten, en welk een invloed hadden zulke werken niet op de geschiedenis. Kan men niet hetzelfde zeggen van alle geschriften over de oorlogsvoering, ook als ze burgeroorlogen betreffen? Wie zou de functie van boeken als die van Clausewitz, van Mao of van Che Guevara durven te miskennen? Of, om er niet zonder schroom wegens zijn degenererende karakter van te gewagen, wie zou kunnen twijfelen aan de invloed van Hitlers *Mein Kampf*? De rol van het boek in de geschiedenis is altijd zeer aanzienlijk geweest. En wel zodanig dat de vervalsing van de aard van het werk van ‘grote mannen’ de moeite waard werd geacht. Een schrijnend voorbeeld daarvan is het misbruik dat de Duitse nazi's hebben gemaakt van de speculatieve en romantische ontboezemingen van Friedrich Nietzsche. Deze stond in een aantal kernvraagstukken aan de kant van de humanisten: wat zijn afkeer aangaat van het antisemitisme (dat hij plebejisch heeft genoemd, zijn haat jegens het pruisendom, zijn bewondering voor Romaanse en Slavische kunst, zijn verlangen naar ‘eugenese’, naar veredeling van de menselijke soort. Maar de faam van zijn naam maakte het wenselijk te proberen hem in te lijven, met behulp van bedrieglijke bloemlezingen en twijfelachtige citaten, bij de verkondigers van ‘het derde rijk’.

Emancipatie

Tot nu toe hebben we voornamelijk aandacht gevraagd voor feitelijk conformerende strekkingen bij het gebruik van het boek. In welke mate heeft het revolterend gewerkt? Uit de aard der zaak minder dan conserverend. De greep die staten en regeringen steeds hebben gehad op de productie van boeken (en in latere tijd op radio- en televisieprogramma's) is groot gebleven. Dit blijkt des te meer als men zich realiseert in hoevele landen dictatoriale regimes bestaan, die een dwingende censuur uitoefenen, zodat bijvoorbeeld een aanzienlijk deel van de literatuur in Latijns-Amerika door ballingen wordt geschreven. Niettemin rijst de vraag of het boek niet waardevoller is gebleken, als het dissident is geweest. Wat dit aangaat kan er nauwelijks twijfel bestaan aan de betekenis van de oppositionele literatuur. De voorbeelden liggen voor het grijpen, uit de periode van Renaissance en Hervorming, uit de achttiende eeuw met haar Encyclopedisten, de negentiende eeuw met de wijd verbreide socialistische literatuur. Men staat in ons land versteld over de enorme productie van iemand als Domela Nieuwenhuis, die (toen nog als sociaal-democraat) de grootste stoot heeft gegeven tot het ontstaan van een actieve arbeidersbeweging. De oplagen van zijn brochures liepen in de tienduizenden. Hij schreef 162 boeken en brochures en vertaalde er 38. Hij heeft meegewerkt aan zeventig Nederlandse en buitenlandse tijdschriften. Het is onnodig te herinneren aan de productiviteit van Marx en Engels, van Proudhon en Bakoenin, van Lenin en Mao. Zowel de ontkerstening als het socialisme, zowel de sexuele hervorming als de wijzigingen in de moraal hebben zich voltrokken op stromen van boeken. Deze zijn zoals mensen: enerzijds producten van bestaande verhoudingen, anderzijds scheppers van nieuwe toestanden, levende gevolgen en oorzaken tegelijk, getuigen van de evolutie of de revolutie. Het is dus zeer wel mogelijk dat het boek een bevrijdende functie vervult, en toen Harry Mulisch inzake de Cubaanse revolutie sprak van de noodzaak ‘het woord bij de daad’ te voegen, gaf hij uitdrukking aan de overtuiging, dat woorden daden zijn, en dus ook factoren van

opstandigheid kunnen wezen. Met name de geschiedenis van deze eeuw, met haar proletarische en antikoloniale bewegingen, heeft de rol van het boek op de voorgrond gesteld. In strijd met de stellingen van orthodoxe marxisten, dat de evolutie zich min of meer automatisch in 'de onderbouw' van de samenleving, de sociaal-economische structuur zou voltrekken, hebben de socialisten en communisten zelf bewezen, hoezeer ze geloofden aan het tegendeel: dat revolutie en socialisme allereerst zaken zijn van bewustwording, van geestelijke emancipatie, van scheppende mensen. Zelden is een zo grote aandacht geschonken aan de rol van individuen (en hun boeken!) als in de zogenoemde communistische landen, waar de geschiedenis zich scheen te concentreren op het gedrag en op de denkbeelden van de grote leiders. Evenals in de wereld van theologen en theokraten het geloof aan de almacht Gods wordt gelogenstraft door het voortdurende ingrijpen van mensen, zo werd ook in de sfeer van het marxisme de rol van personen hoger geschat dan die van maatschappelijke verhoudingen. Het boek nu is, hoezeer het ook bepaald moge zijn door de civilisatie waarin het is ontstaan, een bij uitstek individuele schepping. Het is produkt van verhoudingen, maar helpt nieuwe situaties te scheppen als de enkeling de vertolker blijkt te zijn van het geen in massa's leeft. Men denke aan de talloze rode tendensromans, of aan Mao's *Rode Boekje*, een soort marxistisch bijbeltje voor gelovigen.

Maar we weten ook allen dat het dissidente boek wordt bedreigd door vele gevaren. We bedoelen niet allereerst het risico, dat het in beslag wordt genomen, door censuur verminkt of naar de ondergrond wordt gedreven. Het behoudt dan zijn opstandige karakter. We hebben het oog op de mogelijkheid, dat het wordt ingelijfd in het arsenaal van regeerders, wordt gecanoniseerd, verkracht en tot instrument wordt van autoriteiten. Dat is herhaaldelijk gebeurd met geschriften van protestanten in de zestiende eeuw, van voorstanders der Verlichting in de achttiende eeuw, met het werk van socialisten in onze tijd, met name in de landen met communistische regeringen. In de Sowjet-Unie, waar de functie van het boek zeer hoog wordt geschat, is werk van Trotski verboden, maar de studie van Lenin over *Staat en Revolutie* door exegeten ontdaan van zijn eigenlijk anarchistische tendensen. Het uitleggen van klassieke boeken wordt niet zelden een vorm van inleggen. En om een geheel ander voorbeeld te noemen van het gevaar dat niet-conformistische boeken bedreigt vindt men inzake het oordeel over Sigmund Freud. Hij heeft de ontkerstening van de geest zeer radicaal doorgevoerd door het analyseren van christelijke taboes en kerkelijk bijgeloof, maar er wordt de voorkeur gegeven aan het onderstrepen van zijn cultuurpessimisme dat inderdaad ontmoedigend kan werken op revolutionairen. Ook hierin wordt bevestigd, hoe hoog de waarde van het boek voor de geschiedenis wordt aangeslagen. Maar vaak ten koste van het boek zelf, zoals professor Geyl eens voortreffelijk heeft uiteengezet in zijn studie over *Gebruik en misbruik van de geschiedenis*, waarmee hij feitelijk bedoelde: van boeken over de geschiedenis. Want van de historie is de mens zich *pas* bewust geworden... door het boek.

Index on censorship
Tine van Houts in gesprek met de hoofdredacteur Michael Scammell

De waakhond van de vrije meningsuiting

De meeste tijdschriften publiceren het liefst artikelen van en over beroemde mensen. Dat kun je ze niet kwalijk nemen, namen verkopen, dat weet iedereen. En mocht een hoofdredacteur zich zo af en toe eens op glad ijs wagen en een stuk van of over een ten lande nog niet zo bekende buitenlander plaatsen, dan is dat alleen haalbaar als hij er 'meestgelezen schrijver in eigen land' in vette letters naast drukt.

Een van de weinige uitzonderingen op deze formule is het Engelse politiek-literaire tijdschrift *Index on Censorship*. In dat blad kun je achter elke schrijversnaam tussen haakjes 'ongelezen in eigen land' zetten. Want 'Index' heeft een uniek selectie criterium. Ze publiceren alleen werk van en over schrijvers die gecensureerd of verbannen zijn. Dat doen ze al zeven jaar en er is nog steeds geen gebrek aan kopij, want minstens tweederde van alle geplaatste stukken zijn hun ongevraagd toegezonden. Dat wordt meestal niet door de auteurs zelf gedaan, de meeste artikelen bereiken de redaktie via tussenpersonen.

De aanleiding tot de oprichting van het blad was een ingezonden stuk in The Times. Niet zo verwonderlijk, want als een Engelsman wantoestanden signaleert, en of dat nu zijn eigen achtertuin of de hele wereld betreft doet er niet toe, dan weet hij dat een brief naar The Times de enige echte effectieve manier van actie voeren is. Deze keer echter, waren de ondertekenaars twee Russen! Pavel Litvinov en Larissa Daniel (de echtgenote van de schrijver Yuli, de man die in het allereerste schrijversproces samen met Sinyavsky veroordeeld was) vroegen in hun open brief aan de hele wereld om de processen van Ginzberg en Galanskov te veroordelen. Ze gaven een adres in Moskou op waar protestbrieven heengestuurd konden worden.

De Engelse dichter Stephen Spender besloot om samen met een aantal bekenden een antwoord te sturen. De boodschap die o.m. ondertekend was door mensen als Henry Moore, Mary McCarthy en Bertrand Russell luidde: 'we zullen alles wat in ons vermogen ligt doen om je te helpen.'

Pas na een half jaar kreeg Spender een antwoord: het telegram had Litvinov nooit bereikt, maar hij was via andere kanalen toch van het bestaan op de hoogte gekomen.

Littinov drong er op aan dat Spender en de zijnen een comitee zouden moeten vormen dat het publiek over verdrukking en censuur zou inlichten.

Litvinov drong er op aan dat Spender en de zijnen een comitee zouden moeten vormen dat hele wereld moeten berichten, zou verder uit Westeuropeanen en niet alleen uit Russische ballingen moeten bestaan, en het mocht geen

anticommunistische groep zijn.

Toen dit antwoord eenmaal via allerlei vreemde wegen in Spenders bezit was gekomen, is Spender ermee naar David Astor gestapt die toen nog hoofdredacteur van The Observer was. Astor heeft het beginkapitaal voor een blad op tafel gelegd.

Michael Scammell werd tot hoofdredacteur benoemd. Scammell: Die brief van Litvinov met de instructie dat ik iets aan de vrijheid van meningsuiting moest doen, was mijn enige houvast.' Hij besloot om een blad te maken dat eens per twee maanden uit zou komen, een krant was veel te arbeidsintensief. Toen hij eenmaal op de ingeslagen weg was, bleek al gauw dat er geen gebrek aan kopij zou zijn. Scammell, die vroeger zijn brood als vertaler-Russisch verdiende vertelt:

> Ik was toen al erg in Solzhenitzyn geïnteresseerd en had nog wat bandjes met ongepubliceerd werk van hem liggen. Ik begon naar dat soort dingen te zoeken, gewoon via via. Ik moest in die tijd ook naar een poëzieconferentie in Yoegoslavië en omdat ik toch in de buurt was ging ik even bij Milovan Djilas langs om hem over m'n nieuwe baan te vertellen. Hij was heel enthousiast en gaf me meteen zes verhalen en zei 'als je er in geinteresseerd bent mag je ze hebben, want hier in Yoegoslavië kan mijn werk niet gepubliceerd worden.'

In die tijd was net de oorlog tussen Pakistan en Bangladesh aan de gang en als gevolg daarvan kwamen veel vluchtelingen naar Londen. Een van hen vertelde Scammell dat hoogleraren aan de Universiteit van Bengalen en Dakar door Pakistaanse troepen doodgeschoten waren omdat ze verantwoordelijk waren voor de nieuwe Bengaalse culturele bewustwording. Scammell vroeg een deskundige om voor Index een verhaal over het probleem te schrijven. Kort daarna was hij in Parijs waar hij vertegenwoordigers van een aldaar gevestigde Spaanse emigrantenuitgeverij sprak. Deze uitgeverij publiceerde voornamelijk gecensureerd werk uit Spanje en Zuid-Amerika.

Scammell:

> Op die manier werd het eerste nummer bijeengeraapt. Terwijl ik daar mee bezig was, veranderde mijn hele manier van denken. Vroeger had ik me nooit zo met de vrijheid van meningsuiting beziggehouden, maar nu ik er op lette en de wereld als het ware vanuit die hoek bekeek, had dat hetzelfde soort effect als wat je krijgt wanneer je een magneet over ijzervijlsel heen haalt; alles wijst naar één bepaalde richting. En ik dacht als het blad eenzelfde soort effect op de lezers kan hebben, dan heb ik mijn doel bereikt.

In het begin was dat moeilijk, de distributie was niet goed georganiseerd en het tweede nummer werd gevuld met overblijfsels van het eerste. Voor het derde nummer was zo weinig kopij dat het met het vierde gecombineerd moest worden. Daarna kwam er opeens beweging in de zaak, want toen Index eenmaal in de boekenstalletjes verschenen was, begonnen de manuscripten ongevraagd binnen te druppelen.

> De meeste van deze manuscripten komen niet rechtstreeks van de auteur, ze bereiken ons via tussenpersonen, soms zijn dat wetenschapsmensen die erg geïnteresseerd zijn in een bepaald land en er vaak komen, soms zijn het kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders, soms zijn het emigranten die nog een goede band met het thuisland onderhouden. We krijgen op die manier bijvoorbeeld materiaal uit Brazilië, Zuid Afrika, Tjechoslowakije en Rusland.

Als ik naar manuscript-smokkelmethoden vraag lacht Scammell geheimzinnig en zegt

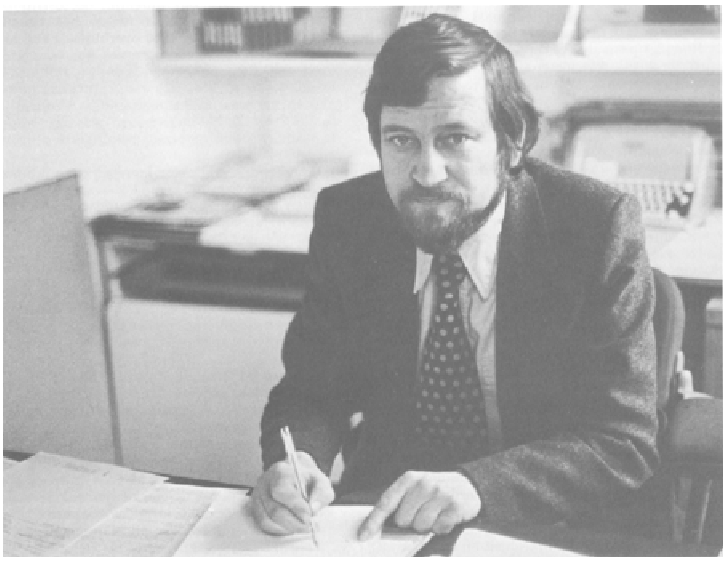
> Het toerisme groeit nog steeds en er zijn veel culturele uitwisselingen. Trouwens als je bedenkt dat terroristen met bommen en ook bijvoorbeeld de drugssmokkelaars het vrij goed doen, dan moet je tot de conclusie komen dat dit soort taktieken ook voor de uitwisseling van informatie gebruikt kan worden. Wij vervoeren toch geen bommen, alleen manuscripten.

Index heeft op het moment een oplage van 4500. Het grootste gedeelte daarvan wordt in Engeland en Amerika verspeid. Het blad zelf heeft ook last van censuur: in Zuid Afrika komt het (officieel) de grens niet over.

Scammell: ‘toch sta ik soms verbaasd over het bereik dat het blad heeft. Toen ik bijvoorbeeld met Solzhenitzyn sprak, zei hij dat hij Index kende, hij had het in Rusland gezien.’

Een andere goede bekende die zich op een dag op de stoep van het piepkleine Indexkantoor in het centrum van Londen meldde, was de Russische dichteres Natalya Gorbanevskaya. Slechts een paar van naar gedichten zijn ooit in de officiële Sovjet-pers verschenen, het meeste van haar werk werd gepubliceerd in de Samizdat, de Russische ondergrondse pers. Hoewel je van ‘pers’ nauwelijks spreken mag, want omdat de pers in handen van de autoriteiten is, kan de Samizdat haar werk alleen verspreiden door elk origineel manuscript met de hand over te schrijven of als dat mogelijk is, te typen. Die kopieën worden dan weer verspreid onder kennissen die op hun beurt de kopie die zij ontvangen, enige malen kopiëren en verspreiden. Een boek, tijdschrift of gedicht haalt op die manier maximaal een oplage van een paar honderd.

Dit is een van Gorbanevskaya's Samizdatgedichten in de Engelse vertaling:



Michael Scammel.

Not in an airplane's wing,
or clouds at dawn-
the sensation of flight
is in wooden piles,

in motionless supports
sunk deep into the clay
in those things past which
you float on your back down the stream.

Nu niet direct een bloeddorstige oproep tot de counterrevolutie, en het is voor westerlingen dan ook moeilijk te begrijpen waarom zo'n gedicht gecensureerd moet worden. Scammell: ‘kijk als je als schrijver eenmaal “persona non grata” geworden bent, dan hindert het niet waar je over schrijft, het feit dat het van jou komt is al voldoende om het te verbieden.’ Gorbanevskaya ging tot die katagorie behoren toen ze als jonge studente een gedicht over een ongelukkige liefde publiceerde. Dat gedicht werd van officiële zijde als ‘decadent’ bestempeld. Later, voor de Samizdat, is Gorbanevskaya wel meer politiek getint werk gaan maken.

Sinds haar vertrek uit Rusland (ze woont nu in Parijs) wordt ook Gorbanevskaya geconfronteerd met het grote probleem dat alle schrijvers in ballingschap delen: namelijk dat het natuurlijk wel fijn is om je werk eindelijk gedrukt te zien, maar dat dat altijd in een vreemde taal voor een vreemd publiek is, en waar het om gaat en om begonnen is, namelijk het contact met de lezers in eigen land (hoe weinig dat er ook waren) dreigt verloren te gaan.

Arthur Miller kreeg bij een bezoek aan Tjechoslowakije eens ‘het vreemdste verzoek om hulp dat hij ooit gehoord had’ van Tjechische schrijvers die wilden dat hij hen hielp in het Tjechisch te publiceren. Als gevolg daarvan, en omdat de stichting die Index beheert, gelooft dat het belangrijk is om verbannen en gecensureerde auteurs de mogelijkheid te geven ook in eigen land hun stem te laten horen, hebben ze sinds kort twee nieuwe tijdschriften opgezet: Spectrum, een literair tijdschrift in het Tjechisch, en Zapis, een soort Samizdat, in het Pools. Het zijn fotokopieën van werk dat in beide landen circuleert. Zapis (het Poolse woord dat de censor gebruikt als hij

iets aanstreept) bestaat uit materiaal dat de censor geweigerd heeft; vrij bovengronds dus, want de autoriteiten weten van het bestaan van het werk af. Tjechoslowakije, waar de censuur op dit moment strenger is, bestaat Spectrum in precies dezelfde vorm als het in Londen verschijnt. Het enige wat de Index-uitgevers doen is het blad fotokopiëren en weer verspreiden, in Engeland zelf, maar tevens - en dat geldt ook voor het Poolse tijdschrift - in het land van herkomst. Scammell: 'We krijgen er niet zoveel

de grens over, enige tientallen misschien, maar het is een begin.'

Dit soort tijdschriften verstevigt niet alleen de band tussen de schrijver en zijn lezers maar ook tussen de schrijvers in ballingschap en hun collega's die thuis zitten.

Gorbanevskaya zei na haar vertrek uit Rusland dat de schrijvers in ballingschap onverbrekelijk met de Samizdat verbonden zijn, maar er zijn ook stemmen die beweren dat er tussen de uitgewekenen en de zgn. thuisblijvers wrok en rivaliteit heerst. Scammell:

> Wat het werk betreft, denk ik dat er vooral bij de Russen weinig verschil optreedt, natuurlijk word je als je jarenlang in Londen of Parijs gewoond hebt door de verandering van omgeving beïnvloed, maar de taal, de Russische taal, schept een onverbrekelijke band. Dat heb ik ook bij de Spanjaarden gezien, sommigen van hen zijn toch twintig, dertig jaar in ballingschap geweest. Toen Franco stierf en ze voor het eerst weer terug mochten komen, merkte je toch al gauw dat ze zo weer in de schrijverswereld thuis waren. Maar de Spaanstalige schrijvers zijn natuurlijk zonder meer minder geïsoleerd dan de Russen. Zij hebben altijd een uitwijkmogelijkheid; onder Franco konden de Spanjaarden hun werk in Zuid-Amerika kwijt, nu kunnen Zuid-Amerikanen hun werk in Spanje laten drukken. De Russen hebben dat soort uitwijkmogelijkheden niet. En wat die persoonlijke haat en nijd betreft, dat van jij zit sjiek in ballingschap en ik moet op het thuisfront doorknokken, dat zie je eigenlijk alleen bij tweederangs schrijvers, die hebben niets beter te doen.

Toch moeten sommige mensen het gevoel krijgen dat het werk van verschillende dissidenten literair opgeblazen en overschat wordt, en dat ze nooit beroemd en rijk geworden zouden zijn als ze toevallig niet het etiket dissident op zich geplakt gekregen hadden. Het lijkt immers vaak zo gemakkelijk om vanuit het buitenland zonder gevaar voor eigen leven een van succes verzekerde aanval op het regime aan het thuisfront te doen.

Scammell kent die gevoelens ook:

> Het is moeilijk je gevoel voor perspectief te bewaren, natuurlijk wordt er vaak door een politieke belangengroep een kunstmatig literair niveau opgevoerd om publiciteit voor alweer zo'n gevluchte schrijver te krijgen. Aan de andere kant moet je heel voorzichtig zijn, want de belangengroep aan de andere kant zal natuurlijk alles doen om diezelfde schrijver als een mislukkeling af te schilderen. En de belangen van die laatste groep komen vaak overeen met die van het repressieve regime in het thuisland.
> Wij proberen bij Index een consistente literaire maatstaf te hanteren. We publiceren alleen werk van een bepaalde literaire kwaliteit en dan ook alleen van mensen die elders geen publikatie mogelijkheden hebben. Wij hebben bijvoorbeeld werk van Solzhenitzyn gepubliceerd toen hij nog in Rusland zat. Maar sinds hij in het Westen woont doen we dat niet meer, anderen hebben ons harder nodig, de Zuidafrikaanse schrijver Don Mattera bijvoorbeeld, had de moed al opgegeven en wilde met schrijven stoppen,

tot hij hoorde dat wij gedichten van hem gepubliceerd hadden. We hebben nu ook gedeelten uit zijn autobiografie gepubliceerd. Ik kreeg overigens net een brief van een Hollandse uitgever die de hele biografie uit wil gaan geven, kijk dan heeft ons werk zin. Als ze beroemd worden hebben ze ons niet meer nodig.
Toch krijgen we erg veel kritiek omdat we zo'n strenge literaire norm handhaven, ik krijg brieven van mensen die zeggen, kijk toen ik in de gevangenis zat heb ik een aantal gedichten geschreven en die hebben jullie nooit gepubliceerd. En dan probeer ik uit te leggen dat ‘vrijheid’ een der allermoeilijkste onderwerpen is om iets nieuws over te schrijven. Vrijheid en onderdrukking hebben altijd, door de hele geschiedenis heen, tot de topics in de literatuur behoord. Ten tweede is het zo dat als een intellectueel, of gewoon iemand die schrijven kan, in de gevangenis terecht komt, als eerste reactie heeft dat hij alles wat hij mee maakt op wil schrijven. Hij pakt de pen, maar je moet wel een genie zijn om iets nieuws over het onderwerp te kunnen schrijven. Het probleem is dat je vaak een berg materiaal krijgt wat een grote documentaire waarde, maar geen literaire waarde heeft. We besluiten in zo'n geval om er een verslag van te maken, waarin we gewoon beschrijven waarom zo iemand in de gevangenis zit, voor hoe lang en onder welke omstandigheden. Op die manier proberen we de inflatie van de literaire reputatie tegen te gaan.

Scammell vindt het dus wel noodzakelijk om, geheel afgezien van de literaire waarde, over de omstandigheden en onderdrukking van elke schrijver van welk allooi dan ook, te berichten.

Ik heb een theorie dat je aan het gedrag van de schrijvers en de manier waarop de autoriteiten ze behandelen kunt zien of een land in beweging is. Schrijvers, of ze zich nu met politiek bezighouden of niet, hebben een fijne neus voor de verschuivingen binnen een gemeenschap, en dat is, denk ik, vaak zuiverder dan dat van een politicus, omdat die altijd zelf belang heeft bij een bepaalde politieke situatie. Ook goedbedoelde politici nemen pragmatische beslissingen met betrekking tot het machtsevenwicht: als ik me niet bij bepaalde zaken aansluit, kan ikzelf niet aan de macht blijven, maar ik wil blijven om de zaak te verbeteren. Maar hoe langer een

> politicus in een corrupte situatie zit, hoe meer hij de kans loopt om zelf corrupt te worden. Nou zeg ik niet dat er geen corrupte schrijvers bestaan, maar gemiddeld heeft een schrijver, een artiest of een intellectueel toch niet zo'n rechtstreeks belang bij het in stand houden van een bepaald regime. Een strengere censuur is vaak het eerste teken van zo'n verschuiving, en politici beseffen nu de macht van het geschreven woord. Het klassieke voorbeeld is de schrijver die in het midden van de vorige eeuw vanuit Duitsland naar Engeland uit moest wijken, Karl Marx. Geen van de politici uit die tijd zag het belang van het werk van Marx, maar zijn ideeën hebben sindsdien tot het omverwerpen van regeringen geleid. Een veel recenter voorbeeld is Iran. Wij hebben al heel lang stukken van en over de Iraanse schrijvers gepubliceerd - een van die stukken is overgenomen in de New York Times - en dat was geloof ik echt voor het eerst dat de Amerikanen hoorden dat er iets aan de gang was in Iran. Niemand wilde het toch zien.

De actualiteit van dit toch voornamelijk (politiek) literaire tijdschrift is inderdaad opvallend. In het laatste nummer, jan./febr. van dit jaar, staat een artikel over de intellectuelen in Cambodja, over de gevangenissen in Afrika (Malawi en Swaziland), maar ook b.v. een lijstje met de tien best gecensureerde nieuwsverhalen in Amerika. In meer dan tachtig procent van de landen over de hele wereld is censuur direct aantoonbaar. En het ziet er niet naar uit dat het minder wordt.

Scammell:

> In West Europa is de censuur in de afgelopen jaren verminderd - Griekenland, Portugal en Spanje zijn goede voorbeelden, - maar West Duitsland heeft het berufsverbot. In Oost Europa zie je een kleine verschuiving, evenals in Polen en Hongarije, maar in Zuid Amerika wordt de censuur steeds strenger. Behalve dan in Chili, waarvan ik het gevoel heb dat ze daar wat censuur betreft nu de grens bereikt hebben en dat het ietsje beter gaat; er zijn daar net twee nieuwe tijdschriften opgericht, die kritiek op het huidige regime hebben en toch blijven voortbestaan. Ook in Afrika en Zuid-Oost Azië is het beeld nu niet bepaald opwekkend. Het enige succesverhaal is India, waar sinds het opheffen van de noodtoestand de pers weer geheel vrij is.

In de zeven jaren van haar bestaan heeft het blad Index dus wel veel mensen op de hoogte gebracht van het gebrek aan vrije meningsuiting in de wereld, maar tot enige verbetering in de situatie heeft dat niet geleid. Dat wil niet zeggen dat de redaktie bij de pakken neer is gaan zitten, ze zullen als waakhond van de vrije meningsuiting op hun post blijven.

Scammell:

> Ja, we bestaan natuurlijk alleen bij de gratie van het slechte nieuws, maar er zijn compensaties, ik onderhoud nu contacten met een groep uitzonderlijke mensen, schrijvers die door hun werk alleen al je bewondering afdwingen, maar daarnaast ook een moed en

doorzettingsvermogen in de meest verschrikkelijke omstandigheden tonen die dicht in de buurt van heldendom komt. Een goed voorbeeld daarvan is de Indonesische schrijver Pramudya Ananta Tur, die al twaalf jaar in de gevangenis zit. We hebben een tijdje geleden een interview dat in de gevangenis met hem gemaakt was, gepubliceerd. Naast elke sadistische martelaar en elke cynische politcus, bestaat er ook zo iemand die zichzelf helemaal opoffert voor dat waar hij in gelooft. Onze enige hoop is, dat het goede in de wereld het kwade toch op zijn minst zal evenaren.

Vrijlating is mijn recht
Een interview met Pramudya Ananta Tur

Het volgende interview werd afgegeven aan Salim Said op de dag waarop 1500 ‘burgers’ van het kamp van het eiland werden vrijgelaten. In tegenstelling tot een in 1971 genomen foto, ziet Pram er nu fors en helder van kleur uit. Het interview vond plaats in de kamer die hij gebruikt om te werken en te slapen. Deze is twee meter lang en anderhalf meter breed. Pram is de enige gevangene die het voorrecht heeft een kamer als deze te hebben. ‘Dit werd gebouwd door mijn vrienden’, zegt hij.

Men zegt dat u romans geschreven hebt tijdens deze periode van gevangenschap. Hoeveel heeft u er geschreven?
Ik heb er al zeven af. Ik ben nu met de achtste bezig.

Hoe lang schrijft u al?
Sinds eind 1973.

Hoe komt u aan de typemachine die u gebruikt? Het was een machine die niet meer bruikbaar was. We repareerden hem en daarna ging ik hem gebruiken.

Er werd gezegd dat de president u een typemachine zou sturen. Is dat gebeurd?
Nee.

Heeft u de vrijheid om te schrijven zoals u wilt? In het schrijven moet ik die vrijheid zelf scheppen.

Krijgt u de tijd om te schrijven?
Jazeker.

Terwijl uw vrienden zwaar werk doen mag u doorgaan met schrijven?
Ja. Er is een soort arbeidsverdeling. Ik wijd me aan het schrijven. Mijn vrienden zorgen voor wat ik nodig heb.

Als een manuscript voltooid is, aan wie overhandigt u het dan?
Het wordt door een ambtenaar naar Jakarta gebracht.

Waar gaan deze boeken over?
Een serie romans gaat over de periode van de nationale bewustwording sinds 1898, de opkomst in Manila, de oorlog tussen Rusland en Japan. Dat beslaat 4 delen. Dit is trouwens een oud idee van mij, het dateert uit de tijd dat ik historisch materiaal verzamelde over deze periode.

Wat zijn uw grootste problemen bij het schrijven van deze boeken?
Mijn moeilijkheid is dat ik geen archieven en documenten kan raadplegen in de Nationale Archieven. Dit kan betekenen dat deze werken historisch niet zo stevig gefundeerd zijn. De fundamenten zijn zwak en ik zou ervan beschuldigd kunnen

worden dat ik geschiedenis verdraai, zelfs al schrijf ik romans en geen geschiedkundige werken.

Hoe worden uw werken door de autoriteiten bekeken? Is het waar dat een van uw boeken bij Ajip Rosidi (Uitgeverij Pustaka Java) uit zal komen?

Voor zover ik weet is er nog geen enkel commentaar gekomen van de autoriteiten. Mijn manuscripten die naar Jakarta worden gezonden gaan alleen naar *Bapreru* (Uitvoerend Bureau voor het Interneringskamp van het Eiland Boeroe) en niet één is er naar Ajip gezonden.

Wanneer kunt u deze romans voltooien, zodat ze uiteindelijk uitgegeven kunnen worden?

Na mijn vrijlating zal ik ze snel voltooien.

Wanneer wordt u vrij gelaten, denkt u?

Ik weet het niet. Maar vrijlating is mijn recht, niet iets dat ik zomaar wil.

Wat heeft deze periode van detentie voor u betekend?

Dit is een periode geweest van concentratie om betere boeken te schrijven.

Heeft deze periode een verandering teweeg gebracht in de gedachten of ideeën die u tot uitdrukking bracht in uw vroegere werk?

Mijn geloof in de mensheid is toegenomen. Vroeger had ik daar mijn twijfels over, maar nu heb ik een dieper geloof in de toekomst van de mensheid. Dat komt omdat ik weet dat de dingen waar ik nu onder lijd niet ervaren hoeven te worden door anderen na mij.

Heeft u wel eens het gevoel gehad dat er iets veranderde in uw geloof, of in uw opvattingen na het ondergaan van 'gedachtenbegeleiding' in deze plaats van detentie?

Ik werd volgens traditionele regels opgevoed, zoals de meeste Indonesiërs, om goed te doen en in God te geloven. Ik denk dat ik nog hetzelfde ben als vroeger. Ik ben niet veranderd. Als jongen leerde ik mediteren, hoewel ik uit een Moslim familie kom. En ik mediteer nog steeds, vooral in moeilijke tijden.

Wat vindt u van de behandeling gedurende de tijd dat u hier gevangen zit?

Ik bekijk dit als een nationaal proces waarin ik in de positie van gevangene geplaatst ben.

Wat vindt u van de beschuldiging dat u het de communisten gemakkelijker gemaakt heeft?

Mijn aanklagers mogen denken wat zij willen. Tot nu toe is er gerechtelijk nog niets bewezen.

Was u bij geen enkele organisatie aangesloten?

Ik was tot bestuurslid van de LEKRA benoemd, maar ik weet werkelijk niets van organisatie af.

Wanneer benaderde de LEKRA u voor het eerst? In 1956. In 1958 werd ik uitgenodigd voor het congres van de LEKRA in Solo. Er werd mij gevraagd een referaat te

schrijven en uiteindelijk werd ik aan het eind van het congres in het bestuur benoemd.
Dat gebeurde niet alleen bij

kulturele aangelegenheden, omdat ik ook uitgenodigd werd een vredesconferentie bij te wonen en in het bestuur benoemd werd...

Pra mandya Amanto Tur

U was columnist van de Bintang Timur (een dagblad in Jakarta, in 1965 verboden vanwege zijn linkse sympatieën). U gebruikte daar ruwe taal hoewel men toch voelt dat u een strijd voert voor de mensheid. Hoe zit dat?

Dit komt omdat ik teleurgesteld ben in de resultaten van de revolutie. Als ik literaire werken schrijf, sta ik tegenover mijzelf, als ik artikelen schrijf sta ik tegenover de wereld. Dat maakt verschil. Ik eis van de wereld dat de dingen beter en sneller gedaan worden. Dat is misschien de reden voor mijn ruwe taalgebruik.

Wat voor commentaar heeft u op de huidige kulturele ontwikkelingen?

Ik heb vele songs op platen gehoord. Ik heb het gevoel dat wij steeds verder afglijden van onze eigen wereld. Wat literatuur betreft, ik kan niets lezen.

Als u vrijgelaten wordt en de kans krijgt weer aktief te zijn in kulturele aangelegenheden, denkt u dat u deze ruwe woorden weer zult gebruiken in de artikelen die u dan gaat schrijven?

Niet meer. Ik word ouder. Ik ben nu 52. Toen ik gearresteerd werd was ik 40. Trouwens, het was eens mijn ambitie dat ik mij alleen nog maar aan het schrijven van literaire werken zou wijden als ik de leeftijd van 40 jaar bereikt had.

Uit: Index on censorship 5/1978

De mythe van ras & kleur
literatuur en contraliteratuur Mineke Schipper

> 'Some will charge that we are racist but let us not take heed, for these people are using exactly the values we reject. We do not have the power to subjugate anyone. We are merely responding to provocation in the most realistic way. Racism not only implies exclusion of one race by another - it always presupposes that the exclusion is for the purposes of subjugation.'
>
> STEVE BIKO

De noord-zuid betrekkingen en vooral die tussen voormalige koloniën en 'moederlanden' zijn ingrijpend veranderd sinds, na de Tweede Wereldoorlog, de dekolonisatie een feit begon te worden. De bevrijde volken gingen hun eigen geschiedenis en hun eigen kulturele identiteit stellen tegenover die van de voormalige bezetter. De historische veranderingen waren merkbaar op allerlei gebied en dat geldt zeker ook voor de literatuur.

In de literatuur is in meerdere of mindere mate terug te vinden wat de groep, de gemeenschap waartoe de schrijver behoort, denkt. In hoeverre deden en doen schrijvers hun best om hun ethnocentrisme en soms ook hun rassisme te verhullen of juist te etaleren in hun werk? Ik wil hier proberen iets te laten zien van het ontstaan en de ontwikkeling van de mythe van ras en kleur in Europa en van de reaktie (het 'antwoord') daarop, in de literatuur. Daarbij beperk ik me tot de relatie van Europa en Afrika in dit verband.

Voor de meeste mensen zijn tot op de dag van vandaag de kulturen die buiten de grenzen van eigen land of werelddeel liggen 'vreemd' gebleven: deze vallen buiten de horizon van het eigen bestaan. Zolang volken elkaar niet echt leren kennen, worden mythen in omloop gebracht over de 'Ander'. Het zijn mythen die een vertekend beeld geven

van een andere groep en soms zo gevaarlijk worden dat ze de vrede tussen volken in gevaar brengen. Een manier om kennis te maken met mensen uit andere kulturele konteksten is de literatuur. Daarin vinden we meer dan eens bevestigd dat deze vervormde beelden van de 'Ander' inderdaad bestaan. Ethnocentrisme en rassisme blijken diepgewortelde menselijke trekken te zijn, al hebben we meestal moeite om ze in onszelf te herkennen.

Wat is ethnocentrisme? Het is te definiëren als de groepshouding waarbij men aan de eigen groep een centrale plaats toekent te midden van de andere groepen en de eigen groepskenmerken positief waardeert, terwijl aan wat daarbuiten valt een negatieve waarde wordt toegekend[1].

Er bestaat duidelijk verwantschap tussen ethnocentrisme en rassisme. In *L'homme dominé* (1968) noemt Albert Memmi rassisme

> het waarde-oordeel - algemeen geldig en definitief m.b.t. werkelijke of vermeende verschillen - dat wordt uitgesproken in het voordeel van de aanklager en ten nadele van diens slachtoffer, teneinde de privileges en de agressie van de eerste te rechtvaardigen.

Het lichamelijke aspekt speelt een rol in het rassisme die het niet noodzakelijk speelt in het ethnocentrisme. Toch lijken beide op elkaar in die zin dat in beide gevallen het beeld van degenen die tot andere groepen behoren wordt vertroebeld door het waarde-oordeel van de 'in-group', of dat nu de kultuur is of het ras. Montaigne konstateerde het al in zijn *Essais:*

> Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage; comme de vray, il semble que nous n'avons d'autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du paï̈s où nous sommes. Là est toujours la parfaicte religion, la parfaicte police, perfect et accomply usage de toutes choses.

De geschiedenis van de westerse kultuur kent vele voorbeelden die de uitspraak van Montaigne bevestigen: heel wat schrijvers - filosofen en letterkundigen - hebben door de eeuwen heen blijk gegeven van ethnocentrisme en ook van rassisme in hun werk. Het is bijvoorbeeld veelbetekenend, dat de Comte de Gobineau zo populair is geweest. Als schrijver van het *Essai de l'inégalité des races humaines* (vier dikke delen die verschenen tussen 1835 en 1855) wilde hij bewijzen dat hij en zijn rasgenoten een superieure, uitverkoren kategorie van het menselijk ras vormden. Zijn 'soort'-genoten schaarden zich maar al te graag onverwijld aan zijn zijde: zij zaten goed!.

Het spreekt vanzelf dat dergelijke theorieën gevaarlijk de nationale en raciale trots van een volk kunnen versterken. De grootheidswaan die eruit voortkomt kan uitlopen op katastrofale oorlogen, we weten het allemaal sinds het nazi-gebeuren. Hoe is het dan tòch mogelijk dat een soortgelijke ramp in Zuidelijk Afrika niet verhinderd lijkt te kunnen worden? De mythe-vorming gaat kennelijk onverminderd door.

Ingedeeld naar stammen en voorouders heeft de Ariër-gedachte zich vertakt in Europa: de Teutonen in Duitsland, de Kelten in Frankrijk, de Angelsaksen in Engeland en Amerika, ieder zijn eigen etnische groep. De Arische erfenis heeft ook sporen

nagelaten in het Caribisch gebied, in Latijns Amerika en in Australië: hoe lichter de huidskleur, hoe dichter bij het type van de edelgermaan, des te hoger en gemakkelijker klimt men op de maatschappelijke ladder.

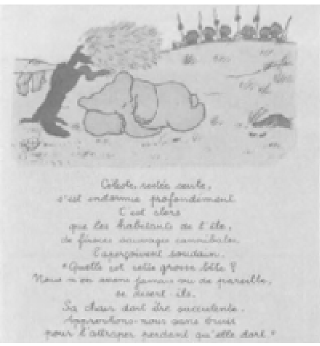
Dit alles gebeurt in onze tijd meestal niet meer volgens een wettelijke regeling (Zuid-Afrika is de anachronistische uitzondering), maar daarmee is nog niet het puin van de oude blanke mythe-vorming zonder meer geruimd. Daarnaast bestaan overal in de wereld vele vormen van ethnocentrisme, bijvoorbeeld in onafhankelijk Afrika, waar dan wel geen sprake meer is van een openlijke blank-zwart tegenstelling (al lijkt de recente geschiedenis in Shaba dat toch weer tegen te spreken), maar waar wel andere fysieke en kulturele kriteria mede een rol spelen in het leven en lot van de mensen: ook tribalisme is een vorm van ethnocentrisme die tragische gevolgen kan hebben.

Lévi-Strauss is een van de wetenschappers die argumenten hebben aangevoerd tegen rassisme en ethnocentrisme. In zijn bekende essay *Race et Histoire* maakt hij duidelijk welke fout Gobineau en de zijnen begingen door van een op zich al onhoudbaar begrip als biologische raszuiverheid uit te gaan en dat vervolgens te verwarren met wat hij noemt de ‘kulturele produktie’ van de mens. Het gaat dan ook niet om rassenongelijkheid maar om kulturele verscheidenheid, een verscheidenheid die door mensen over het algemeen zelden is aanvaard als een natuurlijk verschijnsel dat vanzelfsprekend is. Integendeel. Meestal had en heeft de mens de neiging deze verscheidenheid van de hand te wijzen als iets schandelijks, gehoorzaam aan het instinktieve bevel dat de mens(elijk)heid ophoudt bij de grenzen van de eigen stam, het eigen land, de eigen taalgroep of het eigen werelddeel of ras: de barbaren zijn nog altijd de anderen. Het Griekse woord betekent oorspronkelijk ‘onbegrijpelijk sprekend’, ‘buitenlands’, ‘vreemd’, voordat het de pejoratieve betekenis krijgt van ‘ruw’, ‘onbeschaafd’. In deze laatste zin gingen de Grieken de Romeinen als barbaren beschouwen en de Romeinen deden hetzelfde met de Germaanse volken. De Ariërs keken neer op de Joden en de Joden op de Palestijnen. De Europeanen gingen er van uit dat zij beschaafder waren dan de Afrikanen, maar ze hadden eeuwen lang niet in de gaten dat voor Afrikanen de barbaarsheid van het Westen spreekwoordelijk was geworden.

Ik wil mij hier beperken tot de mythe van ras en kleur zoals die zich geleidelijk heeft ontwikkeld in het kollektieve bewustzijn van Europeanen enerzijds en Afrikanen anderzijds, sinds hun eerste ontmoeting op voet van ongelijkheid - en meer in het bijzonder tot de manier waarop deze mythe zich in de literatuur manifesteert. De mythe, de mythische vertelling, probeert een antwoord te geven op wezenlijke vragen: de mythe wil een waarheid doorgronden die redelijkerwijs voor geen enkele uitleg vatbaar is. Dit is bijvoorbeeld het geval met het verschijnsel van leven of dood, maar ook met de kracht van de Blanke die hem in staat stelde het land en de bewoners van Afrika te overheersen. Hoe was dat te verklaren? De Europeanen zelf hadden deze gang van zaken altijd gerechtvaardigd vanuit de mythe van Cham in Genesis waar gezegd wordt: ‘Vervloekt zij Cham, een knecht der knechten zij hij voor zijn broeders’. Cham en zijn nageslacht zouden dan wel zwart geweest zijn volgens een wijd verbreide westerse opvatting en zo hadden de Blanken dit bijbelvers in hun voordeel uitgelegd en op religieuze wijze diskriminerende instellingen als de slavenhandel en de kolonisatie kunnen goedpraten: onze mensen waren de christenen, de anderen waren de heidenen en het was dan toch logisch dat God ze in onze handen gaf? De blanken zijn het vanzelfsprekend blijven vinden, dat ze heersten over mensen van andere huidskleur. Ze verdedigden het christendom tegen Mongolen, Turken en Moren en bewaarden de Beschaving voor het nageslacht. De Beschaving is de westerse (de christelijke?) en de mensen die daar toevallig niet bij horen zijn anders, d.w.z. minder. Als ze heel hard werken zullen ze zich misschien een keer kunnen opwerken naar ons niveau, maar we zijn er eigenlijk tamelijk zeker van, dat dat - voorlopig althans - nog niet zal lukken. Hierbij gaan we er uiteraard van uit, dat een verstandige ‘niet-blanke’ er graag zijn best voor zal doen om zoveel mogelijk te verwesteren.

In de loop van de geschiedenis heeft de Blanke inderdaad telkens weer geprobeerd de onderdrukking van Afrikanen te rechtvaardigen. Had hij toch een slecht geweten? Hij vroeg zich ernstig af of het wel zo zeker was dat ook zwarten van Adam en Eva afstammen. Nog in 1900 verscheen er een boek van de hand van een zekere C. Carroll, dat de veelbetekenende titel had *The Negro as a beast or in the image of God?* In dit boek heet een van de hoofdstukken ‘Bijbelse en wetenschappelijke bewijzen voor het feit dat de neger niet tot de mensheid behoort’.

De mythe van de ‘zwarte wilde’ maakt deel uit van het westers kollektieve denken. We zijn erfelijk belast met een vooroordeel t.a.v. de Afrikanen, dat hardnekkig doorwerkt in onze westerse samenleving. Rassen-theorieën zoals die van Gobineau hebben het westerse superioriteitsgevoel aanzienlijk versterkt. Gobineau's mening, dat alleen het blanke ras beschaafd is en beschaving kan voortbrengen, is door Hitler en de zijnen gretig overgenomen. Vanuit Afrika wordt ons steeds luider toegeroepen, dat wij de Rechten van de Mens misschien wel proberen te respecteren binnen onze eigen westerse grenzen, maar dat we ze daarbuiten voortdurend met voeten treden, alsof daar geen mensen zouden wonen.

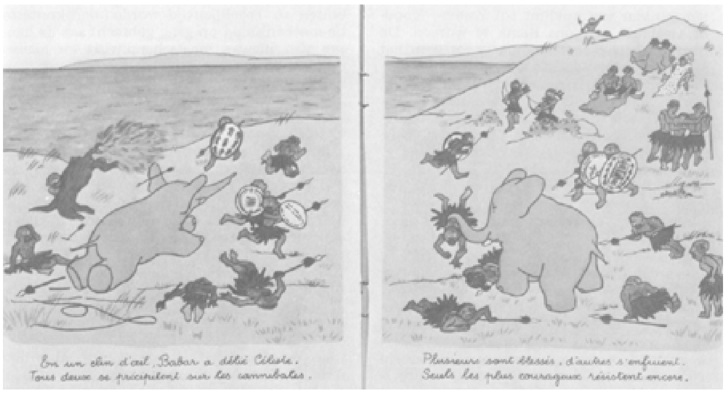


De Blanken in Afrika hebben zich er nooit al te erg om bekommerd wat er over hen gedacht werd. Hoe bekijkt men in Afrika de Europeanen na eeuwen van onderdrukking? Het is niet gemakkelijk om daarvan een indruk te krijgen, maar de Afrikaanse literatuur geeft daarover wel een stuk informatie. Ze laat bijvoorbeeld zien wat eurocentrisme en rassisme betekenen voor wie daaronder te lijden heeft. Doordat in de Afrikaanse literatuur Afrikanen zelf aan het woord komen, is het lezen ervan voor ons een unieke kans om Afrika beter te leren kennen. Dat neemt niet weg, dat over en weer de mythe-vorming wederzijds begrip herhaaldelijk in de weg staat. Het is voor Europeanen goed om te weten welke stereotypen er over hen in omloop zijn, ze hebben daar meestal geen idee van. Afrikanen daarentegen weten heel goed welke stereotypen er over hen in Europa bestaan: de Blanke, de meester, sprak daar vrijelijk over in het bijzijn van zijn ondergeschikten, hij kon zich dat permitteren. De Afrikanen bewaarden hun mening over de Ander voor de vrije tijd: onder elkaar spraken ze uitvoerig over de talloze merkwaardigheden van de Blanke, zonder dat deze zich realiseerde dat hij er *gekleurd* op stond.

In de westerse literatuur komen zwarte mensen al vroeg voor, al in het *Chanson de Roland* bijvoorbeeld. In die eerste teksten echter onderscheidt de Zwarte zich nog nauwelijks van de Ethiopiër of de Moor of de Indiaan - hij is gewoon een van de ‘Anderen’. In de Middeleeuwen en nog lange tijd daarna, bijna tot in de zeventiende en achttiende eeuw toe blijft de kennis van die Anderen uiterst beperkt in Europa. Naarmate de kontakten met andere werelddelen toenemen, komen ook in de westerse literatuur de bewoners daarvan meer voor, ook de Afrikanen. Omgekeerd maken de Blanken hun entrée in de Afrikaanse literatuur, waarover straks meer.

In Europa schetsen de eerste reisverhalen en de eerste exotische literatuur dikwijls voor de Europese lezer het beeld van een primitief, duister Afrika, een woest en ontoegankelijk dekor waartegen de heldhaftigheid van de Blanke des te duidelijker uitkomt. Van tijd tot tijd wordt het personage van de nobele wilde geïntroduceerd, maar dikwijls ook is het de ‘neger zwart van lijf en ziel’. Het beeld is duidelijk afgestemd op de smaak van het westerse publiek. De huid-pigmentatie heeft de theoretici van slavernij en kolonisatie intens bezig gehouden. De gele huid kwam daarvoor kenne-

lijk minder in aanmerking, ongetwijfeld omdat er niet zoveel Aziatische slavenhandel gerechtvaardigd hoefde te worden in het Westen. Met de ontwikkeling van de Europese roman heeft Afrika herhaaldelijk als kader gediend voor gebeurtenissen waarvan de Blanken lange tijd de belangrijkste personages bleven. Denk bijvoorbeeld aan de reisverhalen van Daniel Defoe, een auteur die sensationele avonturen plaatst in een geheimzinnige, barbaarse, uitheemse kontekst: de mythe is al kompleet in een boek als *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton* (1720). Daarover merkt de Nigeriaan Obiechina terecht op, dat de meeste stereotype trekken die zo kenmerkend zijn voor latere Europese boeken over Afrika hierin al voorkomen: het irrationele en lichtgelovige van de Afrikaan, zijn neiging om voedsel, vee en andere eerste levensbehoeften te verkwanselen voor het bezit van een paar stukjes ijzeren of zilveren kitsch uit Europa; Afrika's povere materiële ontwikkeling (wat voor Europeanen dikwijls gelijk stond met de afwezigheid van beschaving); de fabelachtige rijkdom van het werelddeel dat er alleen nog op wachtte om geëxploiteerd te worden door inventieve Europeanen; de angst voor de Blanke (gewoonlijk de angst voor zijn geweer), dit alles ondersteund door een ongebreideld paternalisme, het belang van de beschavingsmissie van de Blanke, zoals die tot volle ontwikkeling kwam in de Victoriaanse tijd[2].



Ill. uit Babar en Ballen / Yean de Brunhoff

De literatuur heeft in ruime mate bijgedragen aan de vorming en instandhouding van mythen en vooroordelen. Dat betekende niet, dat de auteurs die over Afrika schreven er altijd lange tijd hadden gewoond. Sommigen putten hun kennis uit reisbeschrijvingen, verhalen van zeelieden en uit de bestaande stereotypen. Later kwamen de koloniale schrijvers, die dikwijls wèl jaren in Afrika doorbrachten, wat overigens lang niet altijd betekende dat ze het land en de mensen beter leerden kennen. Veel koloniale auteurs schrijven vooral over de eigen landgenoten in Afrika. Toch zijn er ook een aantal die over de 'inboorlingen' beginnen uit te weiden: het woord inboorling wordt eigenlijk nooit in de Europese kontekst gebruikt of toegepast op Europeanen - er zit dan ook een pejoratieve betekenisnuance in. De Europese koloniale literatuur gaat zich naar hartelust te buiten aan alle mogelijke clichés en stereotypen van ras en kleur. Een schrijver als Pierre Loti en diens *Roman d'un Spahi* (1881) laat in dit verband aan duidelijkheid niets te wensen over, maar er zijn veel meer voorbeelden.

Hoe dichter we bij de twintigste eeuw komen, des te vanzelfsprekender beginnen Europese schrijvers zich op te werpen als kenners van Afrika en Afrikanen. Afrika

ligt steeds vaster in de greep van de kolonisatie en het aantal koloniale Europeanen wordt voortdurend groter. Veel Blanken hebben ‘daarginds’ een broer of neef zitten en het Europese publiek raakt ingewijd in de exotische koloniale sfeer: het smult van de koloniale romans. Daarin wordt natuurlijk alleen de visie van de kolonisator op de gekoloniseerde gegeven: de Meester heeft Afrika en de Afrikanen getemd en analyseert ze volgens zijn eigen koloniale maatstaven, waarbij eeuwenlang koloniseren en domineren het hem vrijwel onmogelijk maken zijn eigen visie te relativeren en onbevooroordeeld naar anderen te kijken of te luisteren naar wat ze zeggen, ook en vooral naar wat ze over hèm zeggen.

De Europeaan is er vast van overtuigd, dat

> in de ontwikkeling van het menselijk ras iemand van aap opklimt tot Zwart-, Roodof Geelhuid alvorens Blank te worden. De blanke kleur wordt daarmee voor hem het kriterium van beschaafd zijn,

konstateert de Afrikaanse schrijver Bernard Dadié (Ivoorkust) en hij voegt er aan toe, dat voor hem vast staat, dat men een volk altijd slecht beoordeelt als alleen zijn bezetters geciteerd en gelezen worden. Europa doet er lang over om deze waarheid te begrijpen, zo blijkt uit de meeste door Europeanen geschreven romans over Afrika.

Professor Michael Echeruo uit Nigeria signaleert eveneens het eenzijdige Europese perspektief in boeken als Joseph Conrad's *Heart of Darkness* en andere ‘buitenlandse’ romans over Afrika:

> Als er iets ‘waar’ is m.b.t. dit soort romans, dan zit dat niet in de manier van situeren of in de karaktertekening, maar in de nauwkeurigheid waarmee de verbeeldingskracht de aard van de kultuur waartoe de schrijver behoort weerspiegelt. *Heart of Darkness* onthult dan ook de geest van een heersend Europa waarvan de dagen geteld zijn; het onthult niets over de aard van Afrika zelf[3].

Wat over het algemeen te vinden is in deze romans zijn de tegenstellingen tussen een lucide Europa en een mysterieus en duister Afrika, tussen een uitverkoren Blanke en een verdoemde Zwarte. Al met al komt wèl vast te staan voor het Europese publiek dat er anderen zijn, dat er meer is dan Europa alleen. De Ander moet er echter zelf het zwijgen toe doen. In de literatuur over Afrika en Afrikanen die bestemd is voor een Europees publiek spreken Europeanen onder elkaar zonder naar de Ander te luisteren, zonder het woord af te staan. Lange tijd leek de blanke monoloog onaantastbaar: koloniserend Europa bleef hardnekkig de eigen beschaving met een hoofdletter B schrijven.

Van hun kant hebben ook de Afrikanen eeuwenlang onder elkaar over de Ander gepraat. De Blanke speelde al gauw een rol in de Afrikaanse orale literatuur, dikwijls zonder dat hij dat zelf wist. In de moderne geschreven Afrikaanse literatuur komen tot in het begin van de zestiger jaren de Blanke en het Westen tamelijk veel voor. Verschillende zwarte auteurs geven zelf toe dat ze een tijd lang meer voor een Europees dan voor een Afrikaans publiek geschreven hebben: om de koloniale situatie te veranderen moest men zich wel tot de kolonisator richten en diens taal gebruiken. Tegelijkertijd werd in deze literatuur afgerekend met bestaande mythen over blank en zwart die zo onuitroeibaar leken: het werd een duidelijke contra-literatuur.

Onder contra-literatuur versta ik, met Bernard Mouralis, het proces waardoor een vast omlijnd literatuur-gebied, dat bestaat bij de gratie van een overgeërfd waardensysteem binnen een kultuur, wordt ondergraven door invloeden van buiten af. Tegelijkertijd worden dan kontestatie-mechanismen op gang gebracht aan de hand van een nieuwe maatschappijvisie en nieuwe teksten. Het is nooit gemakkelijk geweest om het westerse bestaande systeem te ondermijnen. Het ethnocentrisme is een zaak van kultuur en het eurocentrisme is in het Westen bijzonder sterk. Ook in onze tijd bestaat in Europa de wereldliteratuur voor het overgrote deel nog uit Europese titels. Over een encyclopedie van het jaar 1900 merkt Janheinz Jahn op, dat daarin op het gebied van de wereldliteratuur ongeveer elfhonderd namen geciteerd worden; daarvan

zijn er slechts zevenenvijftig niet-Europees, drie Turken, twaalf Perzen, tweeëntwintig Arabieren, vijftien Indiërs, vijf Chinezen. Voor het beschaafde publiek rond de eeuwwisseling beperkt de wereldliteratuur zich praktisch uitsluitend tot het eigen werelddeel[4]. In de rest van de wereld is er kennelijk weinig anders dan 'volksliteratuur'. Misschien is in onze tijd deze situatie enigszins minder grotesk doordat stromingen van contra-literatuur hun invloed sterker hebben doen gelden dan vroeger.

Voordat deze contra-literatuur van de kant van Afrika op het Europese waardensysteem begon in te werken, werd er in de orale literatuur uitvoerig over de Blanke en het Westen gesproken. Er bestaan ook van de Afrikaanse kant aetiologische verhalen, oorsprongsmythen, die de ongelijkheid van blank en zwart verklaren. Deze zou voortkomen, hetzij uit een ongelukkig voorval, dat heeft plaats gevonden in het begin der tijden, hetzij in een soeverijne en ongemotiveerde daad van de oervader of de mythische voorvaderlijke autoriteit, ofwel - en die verklaring wordt het vaakst gegeven - er is een fout of misdaad begaan of inbreuk gemaakt op de geldende regels door de Afrikaanse voorouder, die daarmee de scheiding èn tegelijkertijd de ongelijkheid van de groepen heeft teweeggebracht en gewettigd[5].

Een versie van deze mythe heb ik zelf opgetekend in Zaïre, maar het verhaal komt in ongeveer dezelfde bewoordingen op vele plaatsen in West- en Centraal Afrika voor:

> God de vader heeft twee zonen, Manicongo en Zonga, die hij allebei even lief heeft. Op een dag besluit hij ze op de proef te stellen. Hij roept ze bij zich en geeft ze de opdracht de volgende morgen bij het aanbreken van de dag in een meertje niet ver daar vandaan een bad te nemen.
> De jongste zoon Zonga is braaf en verstandig: de hele nacht blijft hij op en de volgende morgen is hij bij het meer nog voordat de eerste haan gekraaid heeft. Hij duikt erin en ziet tot zijn stomme verbazing, dat zijn hele lichaam blank is geworden.
> Intussen is ook de oudste zoon Manicongo wakker geworden. Hij is niet opgebleven. Hij heeft heerlijk gegeten en gedronken en

> tot laat in de nacht feestgevierd en gedanst; daarna is hij in een diepe slaap gevallen. Geen wonder dat hij zich verslapen heeft! Hij springt op en rent naar het meer, maar als hij erin wil duiken, trekt het water zich terug. Alleen zijn handpalmen en voetzolen zijn even in aanraking geweest met het water en die zijn wit geworden, voor de rest is Manicongo nog net zo zwart als hij altijd was.
> God de vader prijst Zonga en beloont hem voor zijn verstandig gedrag: hij mag kiezen wat hij maar wil uit de rijkdommen van zijn vader. Vlug kiest hij het papier uit, de pennen, de verrekijker, het geweer en het buskruit. Voor de arme Manicongo blijft er dan niet veel anders over dan wat koperen armbanden, een paar sabels, een hak om het land mee te bewerken en enkele pijlen en bogen.
> Daarna kunnen de beide broers niet meer samen blijven wonen in Afrika en God besluit ze van elkaar te scheiden: Zonga gaat de oceaan over en wordt de vader van de Blanken, Manicongo blijft in Afrika, hij is de vader van de Zwarten. Sindsdien zijn de Blanken steeds rijker geworden, de Zwarten zijn arm gebleven als ze waren...

Deze mythe is van generatie op generatie overgeleverd en heeft tot doel gehad de historische werkelijkheid te verklaren die verstandelijk niet te begrijpen was, nl. waarom de Blanken in Afrika sterker zijn geweest dan de Afrikanen. Ook in de moderne Afrikaanse literatuur wordt dit mysterie herhaaldelijk aan de orde gesteld. Van de Blanken moeten we leren hoe je de baas wordt zonder dat je het recht aan je kant hebt, zegt bijvoorbeeld een van de romanfiguren van de Senegalese auteur Cheikh Hamidou Kane in *L'aventure ambiguë*. Moderne schrijvers hebben in hun romans de Blanke willen ontmythologiseren. Zolang de mythe van de rijke machtige Blanke nog bestaat, zal deze nauwelijks als mens, laat staan als mede-mens kunnen worden bekeken. Het ontstaan van een dergelijke mythe wijst er op hoe sterk het impact is geweest van de machthebber op de gekoloniseerde, zoals Albert Memmi dat ook aantoont in zijn uitstekende *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur* (1966).

De Afrikaanse schrijvers hebben sterk de behoefte gevoeld om in te gaan tegen het ethnocentrisme en het rassisme van de bestaande westerse stereotypen zoals die zich ook in de westerse literatuur manifesteren. Op die manier kreeg de Afrikaanse literatuur, voorzover geschreven in Europese talen (Engels, Frans, Portugees), rechtstreeks de funktie van contraliteratuur - zowel in de Europese als in de Afrikaanse samenleving - door de Europeaan de bevoorrechte positie te betwisten die hij zich al zoveel eeuwen als vanzelfsprekend had toegeëigend temidden van de andere volken èn door de mythen uit te roeien die zo lang het gedrag van Europeanen en Afrikanen ten opzichte van elkaar hebben bepaald. Een voorbeeld: Chinua Achebe, bekend Nigeriaans romanschrijver, begon zijn roman *Things fall apart* te schrijven om de eurocentrische visie van Joyce Carey op Afrika in *Mister Johnson* te korrigeren.

Afrikanen zijn pas begonnen zichzelf als Zwarten te zien nà de komst van de Blanken in Afrika. Sindsdien hebben zij de indringers geobserveerd die ook van hun kant hen observeerden. Van beide kanten waren de gedachten over de Ander partijdig en subjektief. Wat merkwaardiger is het feit dat het gevormde beeld in beide gevallen frappant overeen komt. Zoals Blanken geneigd zijn in een Afrikaan eerst de *Zwarte*

en pas daarna de mens te zien, zo is men in Afrika geneigd om in een Europeaan eerst de *Blanke* en pas daarna de mens te zien. Over en weer is het goed, dat men zich realiseert dat deze primaire reakties voor beide groepen gelijk zijn.

Het bestaande beeld van de Afrikaan in onze ogen en dat van de Europeaan in de ogen van Afrika lijken opvallend veel op elkaar. De Europeaan heeft de Afrikaan dikwijls beledigd en belachelijk gemaakt en omgekeerd is, uit reaktie, hetzelfde gebeurt. De Ander ziet er anders uit dan wij, is dus ‘raar’, hij stinkt, hij lijkt op een dier (aap, gorilla) hij is sexueel gevaarlijk (de potente zwarte die ‘onze’ vrouwen bedreigt), hij steelt, is lui en onbeschaafd, ziedaar de mythe die in het Westen over Afrikanen in omloop is. Het frappante is nu, dat uit de Afrikaanse literatuur een soortgelijke mythe naar voren komt met betrekking tot de Blanke: deze lijkt op een aap (apen hebben glad haar en geen kroeshaar) of op een varken (net zo rose van huid), hij is sexueel pervers (de koloniaal in Afrika beschikte dikwijls naar believen over de vrouwen en kinderen die bij hem in de smaak vielen), hij gedraagt zich onbeschoft, hij steelt (haalt alle rijkdom weg uit Afrika), hij is lui (laat de Zwarten al het werk voor hem doen) en zijn zogenaamde beschaving heeft rampzalige wereldoorlogen niet kunnen voorkomen[6]. Beide portretten zijn uit de literatuur samen te stellen. Het is duidelijk dat het beeld van de Blanke in de Afrikaanse roman voor ons bijzonder leerzaam is. Tal van observaties duiden er op, dat een wereld van wantrouwen en misverstand het gevolg zijn geweest van de hardnekkige mythen van ras en kleur die blank en zwart van elkaar scheiden zowel in Europa als in Afrika. Kenmerkend voor de Blanke in de Afrikaanse roman zijn, behalve zijn meerderwaardigheidskomplex, zijn ziekelijke haast en zijn eeuwige honger naar meer geld, meer bezit en meer macht. De God van de Blanken woont in hun portemonnee, zegt een van de schrijvers, daarom hebben ze op hun geld geschreven ‘In God we trust’ (of zoals op het Nederlandse geld staat ‘God zij met ons’). Onze haast, onze geldzucht en ons

individualisme zijn in Afrika bijna spreekwoordelijk geworden.

Zwarke Raïn er llanke Abel.

In hun contra-literatuur hebben Afrikaanse schrijvers zich, naar hun eigen zeggen, met opzet van de Europese talen bediend als van ‘wonderbaarlijke wapenen’ - de uitdrukking is van Aimé Césaire - om de westerse mythe van ras en kleur te bestrijden. De negritudebeweging heeft in Franstalig Afrika in dit opzicht een rol gespeeld vóór de zestiger jaren. Thans bestaat een soortgelijke beweging in Zuid-Afrika onder de naam *Black Consciousness*. Het is duidelijk dat een rassistische of koloniale situatie zoals die wordt gecreëerd door Blanken, noodzakelijk een anti-blanke reaktie oproept. De schrijvers waren ambassadeurs voor hun volk, hun missie was het vernietigen van de valse mythen. Ze zagen in Afrikanen alleen de stereotypen van hun eigen verbeelding. Omgekeerd werd ook van de andere kant gegeneraliseerd: de Blanke koloniaal stond model voor het beeld van *de* Europeaan. In de jaren zeventig komt de Blanke nauwelijks meer voor in de literatuur van onafhankelijk Afrika. Andere meer op de eigen maatschappijproblematiek gerichte thema's staan centraal, nu zwarte leiders aan het hoofd staan van de Afrikaanse naties. Schrijvers die zich nu net zo maatschappijkritisch opstellen ten opzichte van het regiem als dat vroeger gebeurde tegenover de koloniale overheersers komen maar al te vaak in konflikt met de politieke autoriteiten. Dat is al eerder gebeurd met schrijvers als Wole Soyinka in Nigeria en met Kofi Awoonor in Ghana. Ngugi wa Thiong'o zat tot voor kort in de gevangenis in Kenya vanwege zijn literair engagement. Wat in een bepaalde tijd subversief is, hoeft dat nog niet te zijn in een andere tijd of het kan zelfs dienen om het kulturele imperialisme te versterken, zegt Mouralis in zijn genoemde boek. Vandaag kunnen Afrikaanse schrijvers zonder enig risiko de Blanken en het Westen bekritiseren, integendeel, de autoriteiten vinden dat uitstekend, want *het kan geen kwaad*, niemand heeft er in Afrika last van. Als de hedendaagse Afrikaanse literatuur in de eigen samenleving contra-literatuur wil zijn, zal ze zich richten tegen het werk van schrijvers

die de eigen leiders naar de mond praten. In Europa ligt dat anders, hier heeft men nog een behoorlijke dosis contra-literatuur uit Afrika nodig zolang de oude mythen niet zijn uitgestorven. Het is wel waar dat Afrika iets beter bekend is dan vroeger en er gaan steeds meer toeristen naar Afrika. Uit onderzoek blijkt echter, dat de meesten onder hen alleen op zoek zijn naar de bevestiging van het beeld dat ze nog uit hun jeugd hadden over 'het oerwoud, de negers en de dieren' van het Zwarte kontinent.

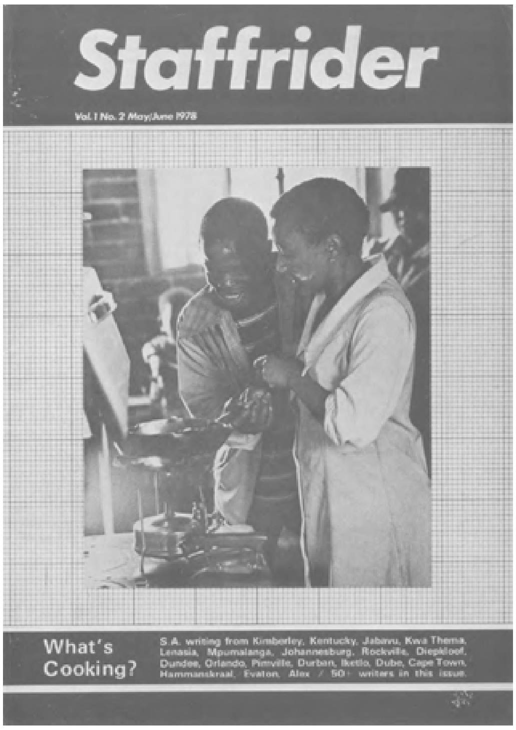
Dat de mythe nog bestaat en springlevend is in Europa blijkt vooral uit de pers (berichtgeving over Afrika), uit talloze beeldromans en stripverhalen die bij duizenden verkocht worden, elke dag opnieuw. Zoals altijd blijkt ook hier, dat ideeën die de 'elite' in eigen kring verbreidt pas later ingang vinden bij andere bevolkingsgroepen, waar ze moeilijk zijn te bestrijden zolang er geen duidelijk beleid bestaat dat daarop gericht is. In deze gekommercialiseerde literatuur is de held nog altijd blond en heeft hij blauwe ogen - de blanke supermens à la Gobineau. 'Gekleurde' mannen spelen er nooit een hoofdrol in, ze kunnen hooguit trouwe dienaren zijn. Iets anders ligt het met het 'gekleurde' meisje, zĭj kan soms wèl een belangrijke rol spelen: zij heeft dan niet alleen het voorrecht om de held te dienen, maar ze is ook een uitstekend minnares! Zĭj kan dus eventueel met de blanke, blonde held trouwen. Het omgekeerde komt echter nooit voor, konstateert Evelyne Sullerot: geen niet-blanke man mag een blanke vrouw aanraken zonder dat daar straf op staat. Als hij haar te na komt, is dat trouwens altijd op een 'smerige' manier, het wordt nooit positief gewaardeerd. In dit waardesysteem ligt het oude idee verborgen van een overheersend, mannelijk ras (blank) en overheerste vrouwelijke rassen (zwart en geel). Deze laatste soorten komt enige eer toe in die zin dat ze hun vrouwen, bescheiden en onderdanig, afstaan. Het is tevens een les voor de blanke

vrouw, die zich niet nederig in haar lot schikt en onderworpen wil zijn aan de blanke man, en een les voor alle gekleurde volken die alleen geluk en erkenning van eigen waardigheid zullen kunnen vinden als ze zich maar eerst hun eigen onwaardigheid realiseren en bereid zijn te buigen voor de heersende groep[7]. De massaliteratuur is een industrie die erop uit is het ethnocentrisme en rassisme van de westerse samenleving in stand te houden.

Reklamefolder van Zuidafrikaans Paisbura.

Toch moet het mogelijk zijn mythen die de literatuur zijn binnengedrongen daar ook weer uit te verwijderen - als er genoeg schrijvers zijn die dat willen. Tegelijkertijd moeten we zoveel mogelijk luisteren naar de stem van de Ander en zijn (contra-)literatuur lezen. Het is duidelijk dat dat in Europa geen luxe is: bescheidenheid is bij ons nog altijd een tamelijk onderontwikkelde eigenschap evenals het besef van de relativiteit van de eigen kultuur. Kulturele kontakten kunnen alleen maar verrijkend zijn voor elke samenleving, ook voor de westerse, want - Aimé Césaire zegt het in zijn magistrale *Cahier d'un retour au pays natal* -

> het is niet waar dat het werk van de mens af is, dat we niets meer te doen hebben op de wereld... maar het werk van de mens is nog maar net begonnen ... en geen enkel ras bezit het monopolie van de schoonheid, de intelligentie, de kracht.

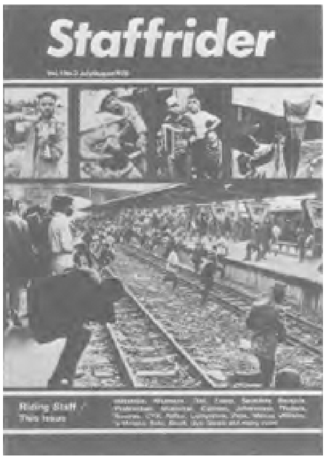


Het tweede nummer van Staffrider.

Eindnoten:

1. *Roy Preiswerk en Dominique Perrot*, *Ethnocentrisme et histoire*, **Parijs, 1975 / p. 49.**
2 Emmanuel Obiechina, *Culture, tradition and society in the West African novel*, **Cambridge, 1975 / p. 18.**
3 Michael Echeruo, *Joyce Carey and the novel of Africa,* Londen, 1973 / p. 7.
4 Janheinz Jahn, geciteerd door Bernard Mouralis, *Les contrelittératures*, Parijs, 19.75 / p. 60.
5 Vgl. Veronika Cörög-Karady, ‘Stéréotypes ethniques et domination coloniale: l'image du Blanc dans la littérature africaine’, in *Cahiers d'études africaines*, 60 (1975) / p. 635.
6 Voor een uitvoerige analyse, zie mijn *Le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain*, Assen, 1973.
7 Bijdrage van Evelyne Sullerot in C. Duchet en P. de Comarmond (Red.), *Racisme et société*, Parijs, 1969 / p. 263.

Rockville, een Soweto kaping
Miriam Tlali



Het verhaal *Soweto highjack* verscheen in *Staffrider*, een nieuw Zuid-Afrikaans tijdschrift dat wordt uitgegeven door de kleine, sympathieke uitgeverij Ravan Press. *Staffrider* is een woord uit een township-jargon, het betekent zoiets als 'schelm'. Letterlijk is een *staffrider* iemand die (gevaarlijk en gratis) mee probeert te rijden op de overvolle township-treinen door op een treeplank te staan, er aan te hangen, of er bovenop te zitten, maar het betekent ook in ruimere zin, iemand die er in slaagt door de mazen van het systeem te glippen. En dat kan op vele manieren. De schelm of *staffrider* brengt een boodschap over, zoals de redaktie in een ten geleide bij het eerste nummer zegt: 'Onze censoren zullen deze *skelm* misschien niet altijd waarderen, maar ze zouden toch moeten proberen met hem te leren leven. Een geheel nieuwe literatuur klopt op de deur en als onze maatschappij nog wil veranderen zonder in te storten, dan moet zij alle boodschappen ter harte nemen die beschikbaar zijn - de slechte evenzeer als de goede'.

Het eerste nummer (mei-juni 1978) werd verboden, ge-*banned*, in Zuid-Afrikaanse termen, een gevoelige klap voor de kleine, kwetsbare Ravan Press, maar de redaktie ging en gaat door en sindsdien verschenen ook de nummers 2, 3 en 4 in 1978. Het is de bedoeling dat *Staffrider* een maandblad wordt zodra de financiële middelen dit toelaten. Het gepubliceerde verhaal van Miriam Tlali verscheen in het verboden eerste nummer van *Staffrider.*

Vertaling: Gideon broek en Herman van de Heiden

Het was de ochtend nadat we uit de gevangenis waren ontslagen. De dinsdagochtend van de 27ste september. Ik zat alleen en keek naar het vel papier dat mij was gegeven net voordat ik de gevangenispoort van Meadowlands Police Station doorliep. De advocaat die ons, alle twee-en-negentig, zou verdedigen, deelde ons mede dat de zaak was uitgesteld tot latere datum.

Er werd op de voordeur geklopt en ik schrok. Mijn hart bonsde hevig en ik besefte dat het nog lang zou duren, voordat ik aan een normaal bestaan gewend zou zijn, aan een leven zonder angst.

Ik opende de deur en een vriendelijk glimlachende buurvrouw stapte naar binnen, in haar hand hield ze een vol bord dampende ongezoete bruine ‘mabele’ pap. Pap waarvan ze wist dat ik er dol op was.

‘Masoli, mijn liefje, ik ben zo blij je weer te zien. We wisten niet dat je werd vastgehouden. We waren ons er niet van bewust dat er mensen waren gearresteerd; we hoorden het pas zaterdag. En we wisten niet dat jij een van die twee-en-negentig ongelukkigen was. Hoe dan ook, God zij dank dat je terug bent uit die afschuwelijke plaats.

Hoe voel je je? We waren diep getroffen door het nieuws dat Bisschop Tutu's vrouw een van de afgeranselde mensen was.

En de lieve vrouw ging zitten, glimlachte en keek naar me. Ze huiverde toen ik me omdraaide en mijn jurk van mij af liet glijden om haar de schrammen op mijn rug, lendenen en rechter onderarm te laten zien. Ze zette grote ogen op en vroeg zich af waarom ze niet eerder had opgemerkt dat ik over mijn linker zwarte ooglid een van mijn koude crèmes had gesmeerd.

‘Oh Hemel! Als God geen antwoord geeft!’ riep ze. ‘Maar, hoe is het allemaal gebeurd?’

Ze zat met open mond te luisteren naar het verhaal van de nacht bij de Zenzele Y.W.C.A. in Dube toen de bussen, die bedoeld waren om de rouwenden uit Soweto naar de begrafenis van Mr. Steve Biko te vervoeren, tot stoppen werden gedwongen en 'gekaapt'.

'Het was al donker toen ik aan kwam, gevolgd door mijn man die mijn twee tassen droeg.' 'Dus jullie wilden beiden de begrafenis bijwonen?'

'Nee. Hij bracht me alleen maar weg. Hij reed me naar de Dube met de bestelwagen. Zijn bedoeling was eigenlijk er op toe te zien dat ik veilig in de bus zat en dan terug te keren.' 'Natuurlijk zou je het huis niet alleen verlaten. En toen?'

Toen, werden de mensen gevraagd op te letten en te reageren wanneer hun naam van een lijst werd opgelezen door een aantal jongens op het podium. Er waren heel veel mensen, de hal zat tot de nok toe vol. Het verliep erg ordelijk, moet je weten. Geen gezang of gestamp of iets van dien aard. Ze zaten rustig met elkaar te kletsen. De namen werden omgeroepen overeenkomstig de volgorde van registratie - zij die zich het eerst hadden ingeschreven werden het eerst omgeroepen enzovoorts -. Ze liepen naar de zijingang en werden vervolgens in de wachtende bussen gedirigeerd. Het moet na achten zijn geweest toen ze de reizigers begonnen om te roepen. Terwijl ze de derde bus aan het laden waren bemerkten we enig oponthoud. Ik herinner me dat enkelen die vlak bij ons zaten ongeduldig werden en vroegen waarom het langer duurde om de derde bus vol te krijgen. Klaarblijkelijk was er buiten iets de oorzaak van het oponthoud.

'Wat gebeurde er, werd er geschoten?'

Een vrouw die vlak bij het raam, dat uitkeek over een veranda en de binnenplaats, zat, probeerde het gordijn open te schuiven, waarschijnlijk voor frisse lucht, maar plotseling sloeg ze de zware linnen stof terug en schreeuwde: 'Een roze gezicht. Een soldaat met een geweer keek me recht in het gezicht.' Iemand verderop vroeg: 'Wat moeten die nu hier?' Ik keek om me heen en zag dat iedereen ongerust was. Een ander vroeg: 'Kunnen ze niet bij ons vandaan blijven? Ze wonen praktisch bij ons in Soweto!' Nog een ander vroeg: 'Wat is er met hun 'Apartheid' gebeurd? Ze zijn altijd bij ons waar we ook zijn!'

'En toen?'

'Toen was er wat gestommel van voeten vlak bij de grote hoofdingang. Zij die bij de hoofdingang stonden en in de nauwe doorgang waar mensen zaten, stroomden naar binnen alsof ze zich aan een naderende aanval wilden onttrekken. Toen voelde ik de bekende geur in mijn neus. 'Traangas!' schreeuwde iemand. 'Ze hebben traangas naar binnen geschoten!' Hoog boven onze hoofden vloog een cylindervormig voorwerp naar het podium waar de jongens stonden die de namen oplazen, aan alle zijden omgeven door wachtende mensen. Er ontstond paniek. Mensen sprongen naar alle kanten, concentreerden zich bij de in- en uitgangen. Er was geen twijfel meer over de aanwezigheid van gas daar het de hele ruimte in de hal vulde. Ik hapte naar adem, verstikkende hete dampen verspreidden zich in mijn longen, ogen, neus en keel. Iemand schreeuwde: 'Breek de ruiten!' en velen klauterden in de richting van de ramen. Jongens sprongen woest over spartelende vrouwen. De zware bakelieten stoel die mijn man door de ruit ramde leek geen effect te hebben. Tegen die tijd was de menigte die zich bij de hoofdingang had verzameld wat kleiner geworden. Ik keek door mijn brandende ogen en alles wat ik wist was dat wat er ook zou gebeuren ik frisse lucht moest hebben.

Alleen de krachtige golf in mijn rug maakte het mogelijk me een weg te banen door de naar adem happende, hoestende vrouwen die geknield op de grond zaten. Ik werd voortbewogen door de stroom terwijl mijn voeten nauwelijks de houten vloer raakten.

Buiten werd geschoten en rook vermengde zich met de mistige nachtlucht totdat het er uitzag als ‘smog’. Donkere figuren ijlden naar alle kanten, verdwenen in de schaduw van de huizen aan de andere kant van de geteerde weg achter de open ruimte. Ze vluchtten weg van het bereik van de kogelregen die hen volgde, van alle kanten klonken geweerschoten terwijl ik diep ademhalend stilstond. Ik knielde, wreef in mijn ogen en probeerde mijn laatste gebed te mompelen. Ik wist dat mijn laatste uur had geslagen. Een schot zou weldra mijn lichaam uiteenrijten en aan al mijn angsten een eind maken.

‘Daar's 'n vrou!’ schreeuwde iemand vlakbij in het Afrikaans. De stem was van een blanke en ik zag hem door mijn hete tranen met een hand in mijn richting wijzen, in de andere hield hij een geweer. Duizelingen wervelden door mijn hoofd en ik kreeg het gevoel alsof ik in een draaimolen zwierde, brandend slijmerig braaksel vloog in een eindeloze stroom over het grint. Op enige afstand bewoog zich een persoon in mijn richting, met een geweer op mij gericht. Ik hief mijn handen op zonder te weten waarom en keek in iets dat op het gezicht van een zwarte man leek gekleed in een camouflage-uniform. Hij struikelde over het lichaam van een man, schopte er tegen en draaide het langzaam om zodat het uitgestrekt met het gezicht naar de lucht gekeerd kwam te liggen, de armen uit elkaar. De politieagent keek naar mij.

‘Naar binnen. Vlug!’ beval hij. En ik deed verwoede pogingen weer op de been te komen. Hij dreef me voort door met de kolf van zijn geweer hard op mijn billen te slaan. De tas, over mijn schouder geslagen, bungelde zwaar onder mijn middenrif terwijl ik me voortbewoog, half kruipend op handen en voeten naar

de wijdopen deur van de 'kwela-kwela'. Met alle macht hield ik mij staande op de trede onder de deur met het doel mijzelf naar binnen te werpen. Voor ik daartoe in staat was werd ik door een trap van achteren, op mijn buik over de stoffige stalen vloer van de politie-wagen naar binnengeschoten. Terwijl ik op de bank zat en me afvroeg wat er hierna zou gebeuren, werd er een meisje van een jaar of twaalf de vrachtwagen ingegooid, snel klauterde ze overeind mijn open armen in. Ze zat naast me, hield me vast en huilde.

'Zullen ze ons niet doodschieten?' vroeg ze steeds.

'Ik weet het niet,' antwoordde ik.

De verdovende werking van het traangas was iets afgenomen en ik probeerde te denken. Zij zijn de wet, dacht ik, mij vasthoudend aan een sprankje hoop, en de wet moet ons of op zijn minst, zou ons moeten beschermen.

Behalve het geluid van een of twee schoten die weerklonken in de zware lucht, was het lawaai verminderd, alleen de nerveuze stemmen van blanke soldaten, bevelend schreeuwend, bleven over. Er waren veel blanke en zwarte soldatenagenten, allen gewapend, die op de grote binnenplaats en in de aangrenzende straten rondliepen. Ik gluurde door het ronde gat met gaas er voor en zag onze crème-kleurige Leyland-bestel staan, nog steeds op de plaats waar Stephen hem geparkeerd had. Ik vroeg me af wat er met hem gebeurd was. Hij had me niet naar Dube moeten begeleiden, bedacht ik spijtig. Het was al erg genoeg dat één lid van het gezin in handen van de politie was gevallen of dat...

Ik huiverde bij de gedachte aan het lichaam dat op de straat lag, onbeweeglijk en zonder te reageren op de schop van de zware laars van de zwarte politieman. Wat zou er met hem gebeurd zijn?

Het kleine meisje bleef zich aan mij vasthouden. We zaten alleen in de wagen en ik probeerde geruststellende woorden te vinden om haar te kalmeren. Toen naderden er vlugge voetstappen en iemand beklom de treden onder de open deur van de 'kwela-kwela'. Hij floot en sloeg hard met zijn vuist tegen de carrosserie van de vrachtwagen, het voertuig schoot in de versnelling en reed weg in de richting van de automaten en sloeg rechts af, passeerde de lange rij helder verlichte bussen die de mensen van Soweto naar Kingwilliamstown hadden moeten brengen. De binnenplaats leek verlaten en alles was stil. De overvalwagen nam met grote snelheid de bocht om de gebouwen en reed de straat in, hij stopte midden op de weg. Zowel de chauffeur als de agent op de treeplank verlieten gehaast de wagen en met hun geweren zwaaiend renden ze de binnenplaats op. Het meisje en ik werden alleen in de wagen gelaten. We stonden op, liepen naar de open deur en keken naar buiten. Ze richtte haar betraande gezicht naar mij op en vroeg: 'Zouden we er niet uitspringen?' Ik aarzelde en daar stonden we. Ik ben bekend met alle wijken van Dube, maar op dat moment keek ik tegen een buurt aan die ik niet thuis kon brengen. Alles leek onwerkelijk en verwarrend. Ik probeerde helder te denken. Er waren vreemde onbekende huizen aan beide kanten. Bij sommige scheen licht door de spleetjes in de zware gordijnen voor de ramen, terwijl andere donker waren. Hoe lang zou ik er over doen de afstand van de wagen naar de huizen af te leggen, voordat een geweerschot mijn vlucht zou kunnen afbreken? 'Nee', zei ik nadrukkelijk, haar tegenhoudend, 'Er kunnen zich weleens agenten in de schaduw verbergen.' Als ter bevestiging van mijn angsten, knalde er een waarschuwingsschot door de straat uit de richting van de huizen aan

onze linkerkant. Ik zeg ‘waarschuwingsschot’; een kogel floot en een ruit hoog in een van de donkere huizen werd geraakt. Er bewoog iets in de schaduw en een politieagent schoot in die richting en riep ‘Stop, stop!’. Toen werd het geluid van haastige voetstappen hoorbaar, we trokken ons terug, weg van de deur en ploften op de bank neer. Een scherpe pijn in mijn achterste herinnerde mij aan de klap van de geweerkolf, ik draaide en ging zo zitten dat ik geen groter ongemak zou lijden. Het meisje naast me rilde, beschermde haar oren met haar handen en verborg haar gezicht in mijn schoot.

‘Jullie. Jullie, volk van Soweto! Wie denk je dat je bent? Wie denk je eigenlijk wel dat je bent?’

De harde stem Van de zwarte in camouflagepak gestoken politie-soldaat denderde, luid en duidelijk, boven het geschreeuw en gekerm van angst in de ‘kwela-kwela’.

Het was heet en het gewicht van één van de politiemannen op mijn rug was ondraaglijk. Ik stond gebogen, kreunend van pijn in mijn arm, billen en ruggegraat, veroorzaakt door het zware gewicht van een jonge politieman. Hij schuurde onophoudelijk met zijn achterste tegen het mijne, al zijn spieren spannend, terwijl hij willekeurig naar links en rechts harde klappen met z'n knuppel uitdeelde op ruggen, gezichten en ledematen van de inéén krimpende mensen. We zaten als sardientjes in een blik. Hij schreeuwde en vloekte terwijl de in elkaar kruipende, angstige ‘passagiers’ de slagen ontweken en hun gezichten in elkaars lichamen begroeven. Mannen en jongens kruisten hun armen boven het hoofd om de slagen te ontwijken. De vrouwen kermden en schreeuwden luid. ‘Wie denk je dat je bent? Jullie, het volk van Soweto? We kunnen nauwelijks uitrusten. Geen vrije dag, geen verlof, alleen door jullie! Wie denk je eigenlijk wel datje bent?’

De harde stem van de ‘inquisiteur’ werd luider, denderde boven het geschreeuw en gejammer van de vrouwen uit. De stem kwam uit boven het ronkende geluid van de motor

en de wrijving van de banden op de geteerde weg terwijl de wagen zich voortspoedde - op weg naar ik-kon-niet-raden-waarheen. De wagen dreunde en hotste voort, de carrosserie zwaaide van de ene kant naar de andere. ‘Jullie. Volk van Soweto! Wie denk je datje bent?’

Ik draaide mijn hoofd een beetje om een glimp op te vangen van de hardnekkige vragensteller. Tussen de slingerende en rillende lichamen door van de vele mensen achter me, kon ik af en toe een blik op hem werpen. Het was duidelijk dat hij van zijn bevoorrechte positie genoot. De duivelse reis bood hem een uitstekende gelegenheid. Eens en voor al zou hij de mensen van Soweto een fikse uitbrander geven zonder een blad voor de mond te nemen. Af en toe kon ik hem zien want z'n hoofd was hoog, dichtbij het dak van de wagen. Ik vroeg mij af of hij niet op de tegen de grond gedrukte lichamen stond. Zijn camouflagepet was ver over z'n voorhoofd getrokken zodat de rand het grootste deel van zijn gezicht verborg. Alleen de dikke, glimmende lippen die een rij zuiver witte tanden vrijlieten en de stevige onderkaak waren zichtbaar. Als hij sprak schuurde zijn rose tong telkens over zijn lippen, een nieuwe laag speeksel aanbrengend. Hij fixeerde zijn blik op het zwetende gezicht van een volwassen man. De politieman hield een revolver in zijn hand, met de loop op het door doodsangst getekende gezicht gericht. ‘Ik zou je nu neer kunnen schieten, nu en niets of niemand zou me kunnen tegenhouden!’

Ik draaide mijn gezicht af. ‘Hoofd front!’ zoals het commando vroeger op school luidde. Ik deinsde terug voor de overweldigende behoefte om te gillen zo hard ik kon. Ik probeerde me met mijn eigen zaken te bemoeien en net te doen alsof ik geen deel had aan deze afschuwelijke scène. Ik sloot mijn ogen en probeerde een paar woorden te bidden. Ik wilde bidden dat alles waar ik getuige van was een droom zou blijken te zijn; een nachtmeerie waaruit ik door één of ander sympathiek persoon gewekt zou worden. Het was allemaal tevergeefs. Ik besefte dat alles wat gebeurde werkelijkheid en geen droom was.

‘Ha, ha, ha!’

Links van mij stond met een rauwe stem de jonge collega van deze woeste vragensteller, brullend te lachen. Hij stond met een van zijn stalen schoenzolen op mijn linkervoet, mijn voetbeentjes braken bijna. Als het gewicht van de knuppelende politieman achter me en de stalen zool van die naast me maar weggenomen zouden worden, dan zou ik bereid zijn zònder klagen de reis naar de hel waar we ongetwijfeld naar op weg waren, te aanvaarden. Zonder zelfs maar een vinger uit te steken zou ik wachten op het onvermijdelijke, dacht ik zwetend en gemarteld, in doodsangst. Ik liet mijn vermoeide buik op het lichaam van het kind onder me rusten en ik kon alleen maar hopen dat ze niet zou stikken. Maar één keer keek ze naar me op en fluisterde: ‘Ma, zeg alstublieft dat ik bij u was. Zeg ze dat u van uw werk kwam en dat ik uw kind ben, alstublieft!’ Ik knikte op haar smekende, onsamenhangende zinnen, maar ik wist dat niemand zou geloven dat ik op dat uur van de nacht ‘uit mijn werk’ kwam. Het kind dook weg onder de schoudertas die over mijn lendenen hing... De pijn in mijn linkervoet was ondraaglijk. Zonder mijn hoofd te bewegen uit angst hem te beledigen en klappen uit te lokken, draaide ik angstig mijn ogen in de richting van de poltieman. Ik vroeg me af waarom hij niet ook erop los beukte zoals zijn collega's.

Ik zou kunnen proberen met hem te praten, hem te smeken zijn stalen hiel 'n beetje op te lichten. Tenslotte scheen hij alleen maar iemand vòòr hem te slaan. Ik troostte

mijzelf met de gedachte dat hij alleen maar deed alsof hij sloeg, zoals de anderen... Een heel klein beetje maar, zou ik hem smeken, bleef ik maar denken, zo proberend moed te verzamelen om hem aan te spreken... De pijn was erger dan ik kon verdragen. Ik zweette hevig en knipperde met mijn wimpers om de zweetdruppels en tranen te laten rollen. Mijn hart sloeg met de kracht van een hamer. Ik smoorde mijn stem om niet te gaan schreeuwen. Het leek alsof ze je harder sloegen naarmate je harder brulde. De kreten, vooral die van de vrouwen en meisjes achter me deden me dat vermoeden... Ik wou maar dat ik flauw viel. Dan zou ik hier in ieder geval niet in deze ongemakkelijke houding staan, gebogen over de kreunende, zwaarademende menselijke vormen, met een ruggegraat die op het punt stond in twee of meer stukken te breken en een voet die bijna tot pulp werd geperst. Ik probeerde te begrijpen hoe ik hier terecht was gekomen; zoals ik daar stond, gebogen over zoveel mensen, met m'n gezicht naar de achterkant van de wagen, en ik kon mijn gedachten niet bij elkaar houden.

Oh, die snijdende pijn in mijn linkervoet!... Kon ik hem maar zover krijgen het stalen ding een heel klein beetje... Opnieuw draaide ik met mijn ogen om hem even aan te kijken... Als ik zijn gezicht zou zien zou ik misschien kunnen oordelen of het ‘veilig’ was hem zelfs maar te *smeken*. Ik was bang. Wat deze mensen uithaalden kwam me onwerkelijk voor. Onmogelijk konden mensen elkaar zoiets aandoen, vooral mensen van hetzelfde ras, dezelfde kleur en hetzelfde bloed. Als iemand me zou vertellen wat er toen allemaal met ons gebeurde, zou ik hem of haar een leugenaar genoemd hebben. Zulke dingen gebeuren niet met mensen - zelfs niet in Soweto! Ze zouden in de hel kunnen gebeuren, maar niet hier ergens op deze aarde. Wat hadden we eigenlijk verkeerd gedaan?

Het leek of hij iemands arm omdraaide en hem of haar sloeg. Opnieuw gluurde ik en zag het betraande gezicht van een tienermeisje tussen zijn malende armen. Hij sloeg haar op

haar al bloedende hand. Ik huiverde en keek de andere kant op. Als ik hem zou vragen zijn voet een beetje op te lichten, zou het misschien zijn aandacht van het arme meisje afleiden, dacht ik. Mijn God! Wiens dochter was dit, vroeg ik mij af. Het zou mijn eigen dochter kunnen zijn; alle zenuwen in mijn onderbuik trokken zich samen in een knoop. Ik kon het niet langer aanzien. Het arme meisje keerde haar ogen naar mij, waarin een voor een moeder niet mis te verstane blik. Het was een uitdaging, een smeekbede van een kind, een vrouw, aan haar moeder. Maar wat zou ik kunnen doen? Ik draaide mijn hoofd en keek recht in het gezicht van de man. Hoewel zijn pet ver over zijn ogen was getrokken, kon ik toch zijn ogen zien onder de rand. Hij was veel langer dan ik, hij torende ver boven mij uit. Hij kon niet veel ouder zijn geweest dan mijn eigen zoon, ik zou het durven zweren. Hij klemde zijn tanden op elkaar en wilde net weer slaan toen ik hem smeekte:

'Mijn zoon, alstublieft, uw voet rust op mijn...' 'Hou je bek! Ik ben je zoon niet! Uit de weg!' Hij schreeuwde, sloeg me met de rug van zijn open hand en ik voelde dat zijn vingertoppen mijn oogbal raakten. Hij duwde me met zijn elleboog, zodat ik dwars over de hurkende lichamen voor en onder me kwam te liggen. Zij kreunden en kronkelden toen ik met mijn hele lichaam zwaar op hen rustte. Hij keek me woedend aan en schreeuwde:

'Jullie! *Jullie* dwingen deze kinderen te doen wat ze doen! Jullie!'

Langzaam en pijnlijk stond ik op. Ik hield de stroom tranen, die in mijn ogen opwelden tegen en keek weer in zijn richting. Door de kracht waarmee hij mij van zich af had geduwd was zijn lichaam vanaf zijn knieën voor mij zichtbaar geworden, en wat ik zag schokte mij zò dat ik voor een ogenblik met stomheid was geslagen. Het arme meisje had met de sterke armen van de politieman geworsteld. Hij probeerde de rits van haar spijkerbroek open te rukken. Ze waren in een korte worsteling gewikkeld en zijn vrijgekomen hand schoot naar het gezicht van het meisje, sloeg op haar oog, zodat het ooglid direct opzwol. Ik keek naar hem en mijn ogen werden

aangetrokken door de open gulp van zijn broek. Zijn naakte mannelijk lid stak stijf en recht omhoog!

De wagen kwam hortend en stotend tot stilstand voor een groot hek en ik slaakte een zucht van verlichting, omdat we eindelijk onze eindbestemming bereikt schenen te hebben. Waar op deze roerige wereld wist ik niet, maar we *waren aangekomen*. We waren aan het eind gekomen van wat een eindeloze, gevaarlijke reis had geleken.

Hoewel het nog geen elf uur was, leek het eeuwen geleden sinds we rustig in de ruime Y.W.C.A. zaal in Dube zaten, uitziend naar het moment dat we ons bij de Biko-familie in Kingwilliamstown zouden voegen, samen zouden rouwen om het droevige verlies van hun familielid - een werkelijk ware zoon van deze bodem.

De afschuwelijke periode van slaan, vloeken en erger leek voorbij en we vroegen ons af wat er nu zou gaan gebeuren. We werden op bijna menselijke wijze uit het vervoersmiddel geleid. Ik besefte dat het aantal mensen dat in de ‘kwela-kwela’ was geladen groot was - maar niet zo groot als ik nu duidelijk voor mij zag.

‘Twee aan twee!’ riep een oud-uitziende, zwarte politieman, een knuppel in zijn hand. Hij wees naar de ingang, van waaruit een felle electrische lichtstraal de donkere omgeving doorboorde. ‘Twee aan twee; “njengamapilisi”! (als pillen).’

De politieman herhaalde zijn bevel en we sprongen zo snel als we konden uit de wagen. ‘Waar zijn we?’ vroeg het meisje naast me; ze fluisterde en keek om zich heen of ze herkenbare punten zag:

‘Welk politiebureau is dit: is het Soweto of niet?’

‘Ik weet het niet’ antwoordde ik zachtjes, schudde mijn hoofd en trok de schoudertas recht. Vol ongeloof keek ik voor me. Hoe kon die ‘kwela-kwela’ zoveel mensen bevatten? Ik keek rond om te zien of er nog meer voertuigen vlakbij waren, maar realiseerde me dat de onze de enige was. Ik probeerde de paren te tellen. ‘Sta niet te dromen. Mars!’

Ik stopte met tellen, keek voor mij, en kreu-

pelde op één voet verder. Langzaam gingen we in een lange rij de verhoorkamer binnen.

De grote kamer waar we ingedreven werden was afgeladen, alleen een kleine ruimte naast de lange houten balie en ongeveer twee meter tussen ons en onze voormalige belagers bleef open. Er leken veel meer gewapende en gecamoufleerde politiemannen, zwarte zowel als blanke, bijgekomen te zijn. Ze leunden tegen de muren en staarden ons van onder hun petten ontspannen aan; sommigen glimlachten, klaarblijkelijk tevreden met wat ze hadden volbracht. Behalve een aantal stoere jongens en mannen, die beschuldigende, uitdagende en verwijtende blikken in hun richting wierpen, waren we allemaal geheel uitgeput. Onze levenslust mocht dan wel een knak hebben gekregen, maar was nog wel aanwezig in onze schrijnende lichamen. In tegenstelling tot onze held (Steve Biko), over wie we rouwden, leefden wij nog. God zij dank. Ik voelde me doodmoe en afgetobd. Ik hoopte maar dat de beentjes in mijn linkervoet nog heel waren. Behalve het zwellen en een lichte pijn daar waar mijn kous aan een klont bloed kleefde, voelde hij goed aan. Ik had verwacht dat er een beensplinter uit zou steken. Mijn linker ooglid was zwaar en pijnlijk. Ik bleef me afvragen hoe ik eruit zag. Dit moet het gevoel zijn geweest van iedereen die geslagen was. Overal bewegingen van armen naar plaatsen die pijn deden. Handen omklemden tissues en zakdoeken, gescheurde stukjes kleding drukte ze op gapende wonden aan ogen, voorhoofd, schedel, nek, oren - overal waar het menselijk lichaam geslagen kan worden. Overal was bloed - op onze kleren, schoenen; bloed drupte op de vloer. De adem van meisjes en vrouwen stokte van afschuw toen een jong meisje in de ruimte tussen ons en de politiemannen werd gesleurd.

Ik ging op de grond zitten om mijn rug en opgezwollen voet te verlichten. Een van de volwassen mannen die met ons in de wagen was, moest mijn pijn hebben opgemerkt, want ondanks de blikken van walging van onze zwarte bewakers, deed hij zijn grijze tweed overjas uit, spreidde deze op de vloer en drukte mijn schouder naar beneden, mij zo vriendelijk aansporend op de jas te gaan liggen. Pas toen hij mijn schoudertas onder mijn hoofd schikte werd ik mij bewust van het gebons in mijn slapen. Ik keek naar de gedeeltelijk bedekte gezichten van de zwarte politiemannen, verwachtte afkeuring en bedankte hem toen. De blanken, die geen poging hadden gedaan hun gezicht te bedekken, staarden slechts naar ons en zeiden niets. Wat moet ik er hebben uitgezien! *Het idee* dat ze onverschillig stonden tegenover wat eruit zag als een daad van ridderlijkheid van de ene ‘gevangene’ ten opzichte van de andere! Ik was nooit eerder in de gevangenis geweest. Mijn hele leven lang had ik alles in het werk gesteld om een confrontatie met de politie te vermijden. Voor een zogenaamde tweede-klas burger die zijn hele leven in de stad Johannesburg had gewoond, had ik toch het geluk gehad deze onderscheiding te verdienen, in een plaats waar het bijna onmogelijk was niet een misdadiger te zijn. Bijna alle wetten van van deze republiek had ik gehoorzaamd - de vele onrechtvaardige wetten waarvan ik zo vaak had gevonden dat ik geen morele plicht had ze te eerbiedigen. Toch was ik nu hier.

Ik hield op met aan mezelf te denken en te zwelgen in een hoop zelfmedelijden. Ik voelde me ongemakkelijk. Onbeweeglijk lag daar het arme meisje naast me. Ik vroeg me steeds af of ze nog ademde of niet. Ik hield mijn ogen op haar borst gericht. Ik durfde mijn hand niet uit te strekken om haar aan te raken. Na een poosje besefte

ik dat zij toch ademde. Door haar bebloede mond zoog ze onregelmatige luchtstromen naar binnen, haar bloedige tong en tanden waren zichtbaar tussen haar dikke lippen. Onder haar gezwollen en geschramde voorhoofd bleven haar ogen dicht.

Ik keek naar de glimlachende zelfvergenoegde zwarte politiemannen en vroeg me af of ze dezelfde waren die bij ons in de ‘kwela-kwela’ waren. Ze meden onze ogen. Ze *durven* ons niet aan te kijken in het heldere licht van de verhoorkamer, dacht ik. Ik wist zeker dat ze hun hele leven niet meer in staat zouden zijn iemand recht in de ogen te kijken. Op de een of andere manier had ik meelij met ze... Wat hadden we gedaan om een dergelijke behandeling te moeten ondergaan, wat hadden we eigenlijk misdaan?

Aan de andere kant van de balie leek wat onenigheid en onzekerheid te bestaan tussen de zwarte dienstdoende brigadier en de blanke beambte.

‘Wat is de aanklacht?’ vroeg de blanke politieman aan de brigadier en we luisterden allen aandachtig mee. Met moeite ging ik staan, geholpen door een van de omstanders. We zouden formeel worden aangeklaagd en als het enigszins mogelijk zou zijn naar huis terug te keren en onze wonden te laten verzorgen door onze naasten in plaats van in deze smerige afstotelijke ruimte te blijven, zouden we geen ogenblik aarzelen te vertrekken.

‘Orde verstoring’, antwoordde de zwarte brigadier. We keken elkaar aan. Enkelen fluisterden: ‘Welke orde hebben we verstoord?’ Er was geschuifel van voeten en sommigen van ons schudden het hoofd. ‘Zij die een schuldbekentenis willen ondertekenen en willen betalen kunnen dit doen. Daarna zijn ze vrij om te gaan en staan waar ze willen.’

De zwarte politiebeambte voegde dit eraan toe met alle mogelijke autoriteit die de wet hem bood.

‘Hoeveel?’ vroeg iemand uit ons midden.

‘Tien Rand. Zij die willen betalen geven hun

naam en adres aan mijn assistent hier. Mannen moeten hun paspoort laten zien; de vrouwen niet.' Geroezemoes en gescharrel bij het doorzoeken van zakken en het openen van beurzen. Zij die al hun bezittingen hadden verloren stonden stil, of met hun armen over elkaar. Enkelen van ons die wat geld over hadden boden aan voor anderen te betalen. Het was droevig te beseffen dat zelfs al was het niet de wens van een van ons weg te gaan, terwijl de anderen zouden moeten blijven, velen toch nog niet zouden kunnen vertrekken. De meesten van ons kenden elkaar niet, maar we hadden samen geleden en onze toestand had een verborgen saamhorigheidsgevoel bewerkstelligd - iets dat de mensen van Soweto hebben moet leren door hun lange geschiedenis van beproevingen.

Later, na verder 'geheim' beraad tussen de beambten, werden we naar een ander deel van het politiebureau verwezen. We begaven ons naar het andere blok en het meisje dat bij me was in de wagen, trok weer naar me toe. Zachtjes zei ze: 'Dit is Meadowlands. Ze brengen ons naar de cellen. Dat weet ik. Veel van onze schoolkameraadjes hebben hier vastgezeten.' We liepen verder, enkelen nog met het biljet van tien in de hand geklemd. We hadden de formulieren ingevuld maar er werd niets over betalen gezegd.

De dikke, zwaar-vergrendelde houten deur werd geopend, achter elkaar liepen we naar binnen en we stelden ons in een halve cirkel op, opnieuw oog in oog met een rozige dikke beambte die tegen een balie leunde en zijn mouwen tot op zijn spierballen opgestroopt had.

'Met hoeveel zijn jullie?'

Het was een retorische vraag en we staarden hem aan zonder iets te zeggen. We vroegen ons af of hij werkelijk meende dat we hierop een antwoord wisten. Hij moet de verveling van onze uitgeputte gezichten hebben afgelezen. 'Met hoeveel zijn jullie?' herhaalde hij glimlachend en begon te tellen. Hij bekeek ons als een aantal in een net gevangen vissen en knikte met zijn blonde hoofd bij iedere tel, zijn ogen gleden over onze hoofden, onverschillig voor wat we doormaakten. Enkele zwarte politiemannen kwamen binnen, zij droegen het gewonden meisje dat was flauwgevallen. Hij keek naar haar en vroeg: 'Wat is er aan de hand?'

Niemand gaf antwoord. Hij hervatte het tellen. Zijn ogen hielden stil bij het kleine meisje naast me en hij wees naar haar.

'Je had *haar* niet moeten meenemen. Ze is veel te klein, man' zei hij tegen zijn zwarte ondergeschikten. Hij vroeg het kind: 'Hoe oud ben je?'

'Twaalf.'

Hij schudde zijn hoofd.

'In orde. Ze kunnen naar binnen. Open de hekken.'

Het zware slot aan het dikke smeedijzeren hek achter ons kraakte. Een zwarte bewaker opende met één hand het hek en stapte opzij. We werden via de grote gevangenisplaats naar de cellen geleid. De mannen werden in tegengestelde richting gestuurd. Voor de jonge schoolmeisjes scheen dit bekend terrein te zijn. Zonder een woord te zeggen volgden we de bewaker.

Een bewaker bracht een stapel donker-grijze vuile paardedekens en wierp ze in het midden van wat wij onder elkaar cel 2 noemden. Voor de helft van ons zou dit ons woonkwartier zijn voor het hele weekend. De andere helft huisde naast de onze in een identieke cel. Met tegenzin spreidden we de paardedekens over de glimmende

cementen vloer, maar op dat moment was ‘rust’ en alleen gelaten te worden het enige dat we nodig hadden.

Genadeloos sloeg de zware gevangenisdeur achter ons dicht en de holle klank weerkaatste door het hoge bijna lege Huis van Bewaring.

We werden gewekt door de betoverende muziek van vrijheidsliederen. Onverschrokken, uitdagend en levenslustig als altijd waren de ‘gevangen’ kinderen van de harde betonnen vloer opgestaan. Door de sombere omgeving van de gevangenis klonken hun liederen van hoop, zelfvertrouwen en vastberadenheid. Ze verzorgden hun wonden en zongen van de Afrikaanse helden. Hun jonge energieke lichamen bleken meer enthousiasme te hebben geput uit hun zeer verzwakte conditie. In de vroege ochtend stonden ze op, nog voor de stralen van de zon de ruime gevangenisplaats vulden. Zodra de zware ijzeren deuren werden geopend kwamen ze tevoorschijn en stampten met hun voeten op de ruwe betonnen vloer. Ze zouden onversaagd doorvechten, ondanks de ‘hippos’, het traangas, de kogels, de opsluitingen, de verbanningen en de boeren... totdat Azanië vrij zal zijn!

De vloer in de cel waar we lagen leek mee te trillen onder de dreunende jonge voeten op de cementen vloer buiten. Ze zongen:

Thina silulutsha,
singeke sibulalwe
Ngama - Buru - Sililutsha!

(Wij zijn de jeugd
Wij zullen nooit vernietigd worden
Door de Boeren - We zijn de jeugd.)

Ik luisterde, de sterke behoefte om naar de binnenplaats te gaan onderdrukkend. Cel 2 was vrijwel leeg, met uitzondering van de mensen die zware verwondingen hadden opgelopen en nog steeds kreunden van de pijn.

Opstaan betekende dat ik de meeste spieren in mijn lichaam zou moeten gebruiken, terwijl deze me zeer pijnlijk waren. Bovendien zou iedere poging me te bewegen de twee naast mij storen. Aan de linkerkant lag een schoolmeisje

dat zich had voorgesteld als Mpho uit Phejeni en rechts lag een vrouw van mijn leeftijd, Mabel. Ze was de eigenares van een woning in Dube en kende veel van de inwoners van Moroka, die mijn buren waren.

Na wat heen en weer gedraai in een poging om de meest aangename lig-positie te vinden hadden Mpho en ik besloten tegelijkertijd dezelfde kant op te kijken zodat we elkaar het minste ongemak zouden bezorgen. Mabel kon slechts op haar rug liggen daar de hele voorkant van haar lichaam van haar borst tot haar knieën, zwaar gekneusd was. Ze voelde zich ook heel koortsig.

Met behulp van wat mensen stonden we uiteindelijk op. Ik perste mijn opgezwollen tenen in de linkerschoen en hobbelde naar buiten, naar de afgeschermde, zonnige binnenplaats en de muziek. Het oorverdovende gestamp en geweeklaag was in alle ernst aan de gang, de geestdriftige stemmen zongen het Xhosa oorlogslied waar ze hun eigen woorden aan toevoegden.

Het luide zingen en wilde stampen nam af bij de metalen slag van het majestueuze hek. De directrice opende de deur voor de langdurig gestraften die de bakken met het ontbijt droegen. Toen stopte de muziek en we bevredigden onze nieuwsgierigheid naar het gevangenisvoedsel. Enkelen proefden de verschillende onderdelen van het menu - slappe pap, thee of koffie (koud), oud brood. De meerderheid weigerde het zelfs maar aan te raken. ‘We komen nog liever om van de honger’, merkten ze op. ‘Stel je voor dat er vergif in zit?’ Gelach alom.

Ik heb al eerder verteld dat toen we de avond daarvoor cel 2 binnenkwamen deze ‘bijna’ leeg was. Helemaal aan het eind lag een grijze, stevig opgerolde bundel. Deze bundel bleek in feite Lydia te zijn, de enige ‘bewoonster’, een meisje dat klaarblijkelijk betrokken was geweest in wat ze zelf noemde een complot in een beroving en een daarop volgende schietpartij met de politie. Ze werd in preventieve hechtenis genomen. Toen wij kwamen, zat Lydia daar al bijna vier maanden. Door haar kwamen we een hoop over het leven in de gevangenis te weten... Nee, ook al waren de versleten paardedekens besmeurd en zaten er soms bloedvlekken in, luizen en wandberen had ze nooit gezien. Nee, er was nooit warm water in de kranen en wasbakken van de douche-ruimte. Nee, ze gaven je geen zeep, daar moest je zelf voor zorgen. Ja, het gevangenis-eten was altijd hetzelfde - 's ochtends, hete, soms lauwe, ‘mealie’pap met een drank die de ene dag naar thee en de andere dag naar koffie smaakte. Ja, de hoeveelheid suiker in de ‘thee’ was altijd ontoereikend. Als je meer wilde, kon je de langdurig gestraften vragen je iets te geven, of je kon één van de bewakers sturen om suiker te kopen. Nee, pakken melk mochten nooit naar binnen. Wanneer iemand melk voor je bracht, werd het altijd in een kannetje geschonken. Nee, ze eet nooit gevangenisvoedsel - familieleden brachten haar dagelijks eten van thuis, ze deden ook haar was en voorzagen haar van schoon goed.

Als middageten was er hete ‘mealie’pap (stijf) in aluminium potten en waterige bruine soep met weinig groente erin, ook nog brood. Ja, het eten wordt altijd binnen gebracht of je het nu opeet of laat staan. Als avondeten was er dikke bruine bonensoep en ‘mealie’pap (stijf). Ja, we konden wat geld bij elkaar leggen en één van de bewakers vragen ‘buiten’ wat eten voor ons te kopen. Ja, ze zijn erg wreed en aanvankelijk moeilijk aanspreekbaar, maar ze zijn ook menselijk en zwart, en soms sympathiseren ze met ons - waarop iemand reageerde met: ‘Natuurlijk, *zij* willen ook een vrij Azanië. Ze zijn geketend.’ (Gelach). Nee, er is geen vlees, zelfs niet op zondag, maar soms is er maispap.

In antwoord op een vraag van mijn twaalfjarige lotgenote, zei Lydia... Ja, Sophie, de nicht van het meisje, die sinds de onlusten van augustus '76 wordt vastgehouden, zat nog steeds, maar wel in eenzame opsluiting in cel 1 hiernaast... Ja, enkele van de jongens uit Rockville die gearresteerd waren na de rellen van juni zaten er nog. Ja, en ook al mogen ze geen bezoekers ontvangen, toch sympathiseren de bewakers soms met hen en staan hen toe door de deur te gluren. Ja, ze zagen er allemaal goed en gezond uit, maar ze hadden allemaal heimwee. Nee, ze mochten geen kranten lezen, zelfs niet de ‘World’.

Om de beurt gingen we in de douche-ruimte om ons te wassen. Zij die zich gereinigd hadden, zagen toe op de bijdragen en namen beslissingen over wat er voor de maaltijden gekocht moest worden. Voor hen die al hun bezittingen en beurzen ‘verloren’ hadden zou ook gezorgd worden. ‘Tenslotte zijn we één grote familie’, besloten we.

We waren allemaal heel blij dat het meisje dat de vorige avond de verhoorkamer werd binnen gesleurd weer bij bewustzijn was. Ze werd verzorgd door Flora, het meisje in de roze nachtjapon.

Flora's moed bewonderde ik meteen, vooral ook door haar bereidheid te helpen. Ze leek geboren te zijn om anderen te verplegen. Ik was niet verrast toen ik later vernam dat ze daadwerkelijk verpleegster was in Dr. Motlana's ziekenhuis. Op haar blote voeten vloog ze rond in de onbekende omgeving van de gevangenis, alsof het haar eigen spreekkamer was. Ze was werkelijk een Florence Nightingale.

Flora was heel vindingrijk en ze improviseerde volop. Ze was eerder al begonnen met een reeks ‘eerste hulp’ werkzaamheden. Ze schonk geen aandacht aan haar eigen wondjes en schrammen en verzorgde anderen. Mensen die hun eigen handtas nog vast hadden kunnen

houden, waren maar al te bereid zalfjes aan te bieden, zoals vaseline en glycerine. Sommigen hadden zelfs pijnstillende tabletten en poeders. Deze werden verdeeld onder de mensen die ze het hardst nodig hadden.

Het was enige uren na het ontbijt. De vaste bewaker, begeleid door één van zijn collega's, wandelde de binnenplaats op, rammelend met de onvermijdelijke sleutelbos. We werden allen in onze betreffende cellen gesommeerd om geteld te worden. Na het tellen vroeg de bewaker:

‘Zijn er nog klachten?’

Hij had een stortvloed van vragen en verzoeken veroorzaakt.

‘Natuurlijk hebben we die!’

‘Wat scheelt eraan?’

‘Ziet u dat dan niet?’

‘Wat?’

En we keken hem met opengesperde ogen aan. Sommigen klakten hun tong als teken van walging. Iemand snauwde:

‘Wat bedoelt u met “Wat”? Wat dacht u van onze tassen!’

‘Tassen?’

‘Ja, tassen. Hoe staat het daarmee? Waar zijn ze?’

Iemand anders mopperde:

‘We willen dat er naar onze verwondingen wordt gekeken, we willen een dokter.’

‘Daar zullen we voor zorgen’, antwoordde de bewaker enigszins verbaasd.

‘Waar zorgt u voor, wanneer?’ vroeg weer een ander. De deur sloeg achter hem dicht, terwijl hij zich haastig terugtrok, zijn metgezelle volgde, glimlachte, en liet ons achter zonder een bevredigend antwoord te geven. ‘De schoft. Het is een beest’, merkte Lydia op, ‘loopt daar 's nachts naar binnen wanneer we slapen en betast ons.’

Iedereen keek haar vol verbazing aan, sommigen lachten, anderen schudden wanhopig het hoofd. Iemand vroeg:

‘'s Nachts, wanneer je alleen bent, wat doe je dan?’

‘Wat kunnen we doen? We jagen hem weg en dreigen hem te zullen rapporteren.’

Buiten scheen de hete zon, sommigen zaten in de schaduw tegen de muur, vlochten elkaars haar en leerden elkaar nieuwe ‘vrijheids’liederen. De meesten gaven er echter de voorkeur aan binnen te zitten, tegen de muur te leunen of op de grond te liggen. Eén van de bewakers bracht een aantal rechthoekige van ruw wol geknoopte kleden, vier centimeter dik. Deze waren zeer welkom, ze werden op de koude cementen vloer uitgespreid en deden dienst als matrassen. Flora verscheen voor de deur van de aangrenzende cel en vroeg:

‘Heeft iemand een scheermes?’

‘Wat ga je met een scheermes doen, iemands keel doorsnijden?’

‘Nee’, antwoordde het energieke meisje glimlachend.

Ze was al weer bezig. Bij degenen die hoofdwonden hadden maakte ze de geschonden plekken, waar stof, gestold bloed en haar aan elkaar koekten, schoon. Vervolgens schoor ze rondom het haar weg. Mensen die doeken over hadden gaven ze aan haar om er draagdoeken van te maken voor gebroken en opgezwollen armen.

‘Waar is die vrouw?’

De celgenoten kletsten op hun gemak.

‘Wie, de directrice?’

‘Noemen ze haar de directrice? Is een directrice geen deftige beroepsverpleegster, de hoogste hoofdzuster in een ziekenhuis?’

‘Ja, ze is ook een hoofd, hoofd van een gevangenis’, antwoordde haar buurvrouw sarcastisch. ‘De duivel hale me voor ik waakhond van de Boeren zou worden.’

‘Waar halen ze al dat tuig vandaan?’, vroeg een ander.

‘Ik vraag me af wie hen voorziet van al die... Matanzima, Mangope...?’

‘Ze komen toch niet uit Soweto?’

‘Stel je voor een gevangenbewaakster als buurvrouw?’

Later stapte de glimlachende ‘beleefde’ bewaakster binnen, vergezeld van een lange politieman in burger, die een overjas droeg en in zijn hand een notitie-boekje en een potlood hield.

‘Diegenen van jullie die familieleden op de hoogte willen brengen dat jullie hier worden vastgehouden, kunnen deze man sturen.’

We kregen de indruk, dat we voor één keer de behandeling van een V.I.P. kregen, dit was een afwijking van de normale gang van zaken. Velen gaven zonder aarzeling hun naam en adres, die de man snel opschreef. Velen waren het met elkaar eens dat de man er intelligent en ‘anders’ uitzag. We bedankten hem, en net toen hij op het punt stond te vertrekken, herinnerde iemand zich:

‘Hoe staat het met onze bagage?’

‘Bagage?’

‘Ja, onze tassen. We hebben ze in de Y.W.C.A. zaal in Dube achtergelaten, er is ook wat achtergebleven in de bus, toen we eruit sprongen. Wat gebeurt daarmee?’

‘Er *moet* iets mee gebeuren. Misschien hebben ze politiemannen geposteerd ter bewaking. Ik zal wel gaan kijken.’

‘Help ons alstublieft, en... bedankt.’

De vrouw bleef achter en legde uit:

‘De dienstdoende brigadier heeft me zojuist verteld, dat wie van jullie medische hulp willen hebben vanavond naar een arts zullen worden gebracht.’

Nadat ze vertrokken waren en ons hadden opgesloten op de binnenplaats, de twee cellen openlatend, liepen de meesten van ons vrij de cellen in en uit en we oefenden onze stijve spieren. Later ‘ontspanden’ Mabel, ik en enkele anderen zich in cel 2 op de ‘krukjes’ die we

gemaakt hadden van bundels opgerolde gevangenisdekens. We raakten aan de praat, terwijl anderen buiten bleven op de binnenplaats. Mabel, knusjes aangedrukt tegen Mpho en mij in ‘onze’ hoek, zei:

‘Waarom heb jij die politieman niet gestuurd? Hoe komt je man nu te weten waar je bent?’ ‘Ik weet niet waar hij is. We waren samen in de zaal. Hoe weet ik of hij niet ook wordt vastgehouden in een andere gevangenis. En waarom gaf jij je adres niet?’

‘Ik sta er afkerig tegenover. Ik houd er niet van dat politie mijn huis regelmatig bezoekt. Iedereen raakt in paniek. We hebben al te vaak bezoek gehad van die mensen.’

We lachten allebei. Ik had het gevoel dat Mabel niet eerlijk was en ik wilde niet nieuwsgierig zijn. We luisterden naar de gesprekken om ons heen...

‘Die politieman, die leek het te begrijpen, mee te voelen. Daarom dacht ik dat hij wel iets zou doen aan onze leren tassen en pakjes.’

‘Onze kostbaarheden, ons geld en ons proviand!’

‘Ze zullen als hongerige varkens vreten!’

‘Al m'n koekjes, alle kippen, al 't fruit, enzovoorts.’

‘Mijn beurs, al het geld, mijn prachtige angora reisdeken!’

‘Mijn dure schoenen met hoge hakken en sandalen!’

‘Onze spullen bleven bij die arme vrouw achter.’

‘Schandalig. Ze zullen het grootste deel van haar meubilair wel stukgeslagen hebben.’

‘Wat zou er gebeurd zijn met haar mooie kristal en aardewerk, dat uitgestald stond in dat grote kabinet.’

‘Wat is er gebeurd, hebben ze het gebroken?’ vroeg ik. Ze keken me verbaasd aan.

‘Waar was jij dan? Hebben ze je niet uit een van de huizen geharkt?’

‘Nee, ik was de eerste die de “kwela-kwela” werd ingeschoven. Ze vonden me in versufte toestand buiten de Y.W.C.A. hal. Wat is er gebeurd? Hebben ze haar kabinet gebroken?’ ‘Het kletterde naar beneden als regen uit een wolk. Ze gooiden alles omver op zoek naar mensen die zich verborgen. En velen van ons verborgen zich in het huis van de vrouw. Schandalig. Ze stelde haar huis voor ons open en ze kwam in moeilijkheden.’

We luisterden, soms lachten we. Ze hadden het steeds over de helse reis in ‘kwela-kwela’. ‘Heb je die opschepper van een soldaat niet horen zeggen tegen zijn maats: “Stel je voor, dat Soweto volk, ze liggen allemaal op elkaar. Ik lichtte de dekens op en daar lagen ze; ze deden net alsof ze sliepen, alle kleren nog aan, in hun jurken en broeken. Alle tien in hetzelfde bed. Stel je voor. Als ze de eigenaar van het huis vinden in zijn of haar bed, vragen ze niets. Ze klimmen alleen bovenop degene die ze vinden en trekken de dekens over hun hoofd, schoenen en alles nog aan. Sommigen verbergen alleen hun hoofd onder de dekens en vergeten hun grote billen! Ha ha ha!” En ze lachten, maakten grappen en sloegen ons!’

‘En die kinderen kennen hun tactiek al. Zo gauw er iets gebeurt doorzoeken ze de huizen in de buurt en keren alles op zijn kop.’

‘Ja, we kennen ze. Als je een huis binnenstormt en je ziet ze de afwas doen, doe je gauw je schooluniform uit en je trekt snel het eerste kledingstuk aan dat je tegenkomt. Dan voeg je je bij de mensen in het huis en je doet het eerste het beste karweitje dat je kunt vinden. Gewoon jezelf bezighouden. Als ze vragen komen

stellen, kunnen ze zien dat je in het huis was en niet bij een vergadering of protestmars.'

Er werd gelachen.

'Heb je die opschepper niet horen zeggen: 'Ik vond er nog één die op een stoel zat. Toen ik hem zei naar buiten te gaan en in de wagen te stappen, beweerde hij dat het zijn huis was. Stel je voor, hoe kan het dat de eigenaar van een huis, om tien uur 's avonds, volledig gekleed in zijn zondagse pak met zijn stropdas en alles aan in een stoel zit in plaats van rustig en ontspannen in zijn bed te liggen?

En toen ik hem vroeg waarom hij daar zat in het pikdonker, zei hij me dat dat zijn zaak is!' En zijn maat die vlakbij ons stond, voegde er aan toe: 'En ik wed dat als je hem om een vergunning voor dat huis zou vragen, hij niet zou weten waar hij zoeken moest!'

Toen herinnerde ik me Flora, in haar rose nachtjapon en blote voeten en vroeg:

'Hoe heeft Flora het voor elkaar gekregen haar nachtjapon te houden en haar schoenen kwijt te raken; ze is haar tas ook kwijt, niet?'

Ze lachten allemaal, me verbaasd aankijkend. Iemand legde uit:

'Weet je dat dan niet? Flora stormde een huis binnen en vond daar de rose nachtjapon. Ze kleedde zich snel uit en deed de nachtjapon aan. Haar tassen, schoenen en alles bleven in dat huis achter. Ze is één van degenen die uit bed gesleurd werden. Ze weet niet eens van wie de nachtjapon is!'

Het was zo grappig. We lachten allemaal luid. 'Die kinderen kennen de soldaten en de politie. Ze zijn tegenwoordig dag in dag uit met ze bezig, en ze bezorgen ze heel wat loopwerk voor hun vette loonstrook.' 'Snap je dan niet wat ze doen als ze in die "kwela-kwela's" stappen? Ze wurmen zich eronder. Je kunt hun hoofd niet eens meer zien.' 'Heb je misschien tijd gehad om te zien wat er gebeurde waar ik was? Die soldaat of politieman die naast me zat trok me naar zich toe en dwong me vlakbij hem te gaan zitten. Hij stelde me aldoor vragen. Hoe heet je? Waar woon je? Wil je me eens komen opzoeken in de Protea kazerne? Ik zei overal "ja" op. Ik gaf hem een verkeerd adres en valse naam en hij geloofde me. Ik herinner me niet eens meer wat ik

zei. Ik was bang dat hij me zou aanvallen. Ik deed honderd en één beloftes. Ik zei dat ik alleen maar vrienden vergezelde naar Kingwilliamstown en hij glimlachte en zei dat ik een verstandig meisje was. Hij liet zelfs zijn loonstrookje zien. Hij zei: “Kijk, hoeveel is dit?” Ik keek en zei zeventien rand, expres het eerste cijfer negerend. Hij schreeuwde vol afschuw: “Zie je dan niet dat er R 217 staat? Wil je een klap? Hoe zou ik zo weinig kunnen verdienen?” Ze zijn zo stom.’

‘Ja. Ze komen vast uit de boendoes, uit de bergen. Die andere bleef maar vragen: “Waarom sta je telkens op mijn “Flosheim” schoenen, weet je dan niet hoeveel “Flosheim” schoenen kosten? Wil je ze kopen?” Stel je voor, tegen ons zitten opscheppen over schoenen in een politiewagen.’

‘Ze kaapten onze bussen en ze beschuldigen ons er altijd van dat we PUTCO bussen kapen en hen dwingen rouwende studenten naar begrafenissen te vervoeren.’

‘Die kinderen, ze zijn zo dapper; ze zijn niet bang om in de gevangenis te zitten. Als ik een kind was en ze stopten me in zo'n cel, zou ik flauwvallen, dat weet ik zeker.’

‘Nee, het kan ze niets schelen’, zei ik, denkend aan het meisje dat zich aan me had vastgeklampt. Met mijn ogen zocht ik haar. Ze zat in cel 1. Terwijl de onderlinge gesprekken bezig waren, bewoog ze zich van de ene groep naar de andere, keek de mensen aan en vroeg: ‘Met hoeveel zijn jullie, met hoeveel zijn jullie?’ Tot ieders vermaak. Mabel, aan wie ik het verhaal van het schokkende incident in de ‘kwelakwela’ verteld had, merkte op:

‘En dat arme meisje, ze moet nog steeds in shocktoestand zijn. Ze is zo rustig. Ze heeft kneuzingen en een gezwollen blauw oog. Maar gelukkig dat ze geen jurk aan had, maar een spijkerbroek.’

‘Ik vind het een zegen dat de afstand van Dube Hall naar Meadowlands niet groter was. Velen van ons zouden verkracht zijn.’

Iemand antwoordde:

‘En de mannen die bij ons waren konden niet met hen vechten. Wat konden ze tegen zulke gewapende schurken beginnen?’

‘En *of* ze geslagen werden! Elke keer als iemand durfde te kijken, kreeg hij een paar beste klappen op zijn gezicht of zijn hoofd en er vloeide bloed.’

‘En sommigen hebben echt erge verwondingen. En zoals ze vloekten en scholden! “Jullie volk van Soweto. Kunnen jullie het betalen naar een begrafenis van een man mijlen verder in de Kaap te gaan, terwijl je nauwelijks de begrafenis van je buurman kunt bezoeken?” Hij vroeg maar en hij keek en sloeg in het rond.’

‘Wat weet hij van Soweto; hij is maar een “magoduka” (iemand, die op doorreis is). Ze brengen de meeste tijd van hun leven in de politiekazerne door, bang als ze zijn om in de straten van Soweto herkend te worden.’

‘Hoorde je hem niet zeggen: “We kunnen jullie hier zo doodschieten en jullie kunnen niets tegen ons beginnen. Wie zal er voor jullie opkomen? Ik heb iemand die voor me opkomt. Ons kan niets gebeuren!”’

‘Schande. Ze denken heus dat ze alle mensen van Soweto in elkaar kunnen slaan tot een stelletje bange schepsels. Een stelletje volgzame ledepoppen zonder gevoelens.’

‘En dan te bedenken dat het arme zwarte werktuigen zijn, geboren uit een arme zwarte moeder net als ik. Wat voor beloning denken ze eigenlijk te krijgen? Zelfs al zou hij duizenden neerschieten, zoals hij pochte. Zelfs al hadden ze alle mannen

vermoord en ons allemaal verkracht, dan zouden er duizenden anderen opstaan tegen onrechtvaardigheden en ze zouden voor hun rechten vechten.'

Het moet het ontmoedigende gevoel van eenzaamheid of bezorgdheid of regelrechte angst voor het onbekende geweest zijn. Dezelfde verpletterende ervaring als het plotseling bemerken dat je alleen op de wereld bent. Dat je ongewenst en verlaten bent. Je mist een zekerheid om je aan vast te klampen, een steunpunt. Zoals bekende gezichten om je heen, zoals thuis zijn met je geliefden, het verlangen ergens bij te horen. Of het moet het zitten geweest zijn en het zien van de glimlach op de gezichten van hen die je roep beantwoordden. Vanaf vroeg in de middag liep de boodschapper in en uit door het zware ijzeren hek en gluurde naar binnen door de celdeuren, terwijl hij de namen afriep van hen wier familieleden waren gekomen. Sommigen hadden proviand in de vorm van voedsel en fruit meegenomen. Omdat we geen bezoekers mochten ontvangen, werden sommigen naar de balie geroepen om de boodschap in ontvangst te nemen dat ze gevonden waren en dat ze tevreden konden zijn in de wetenschap dat ze gemist en geliefd waren, dat ze niet 'alleen' waren.

De 'sympathieke' politieman in burger moest heel snel gewerkt hebben met het brengen van informatie aan bezorgde familieleden van hen die hun naam hadden opgegeven. Mabel en ik zaten dicht op elkaar. Ons gemeenschappelijk gevoel van verlatenheid werd erger naar mate de uren verstreken. We fluisterden elkaar onze angsten toe.

Mabel sprak over haar achttienjarige zoon. Hij werd vermist sinds de 16 juni-rellen. Alle pogingen hem op te sporen in ziekenhuizen, lijkenhuizen en gevangenissen waren vruchteloos geweest en de arme vrouw had sindsdien geen rust meer gehad. Toen, zei ze: was er op een dag een sprankje licht in de zaak gekomen, een sprankje hoop. Ongeveer drie maanden geleden kwam de 'Special Branch' politie bij haar thuis, met het 'blijde' nieuws dat haar zoon opgespoord was - hij was in Botswana, zeiden ze, en hij was veilig en gezond. Wat

Mabel echter niet begrijpen kon, was dat de jongen nooit geschreven had om haar angst te doen verminderen. Ze voegde er bedroefd aan toe: ‘Ik ben bezig geweest me voor te bereiden op een reis naar Botswana om hem op te zoeken en hem zo mogelijk over te halen terug te komen. Het hele jaar dat hij vermist is geweest, kon ik niet naar zijn kleren of iets dat van hem was kijken. Ik heb mijn vijftienjarige dochter gevraagd zijn kleren in mijn kist te pakken, op de bodem, zodat ik ze niet tegen zou komen. Ik kan je niet precies zeggen wat ik allemaal heb doorgemaakt. En nu deze arrestatie zonder enige reden. Als het verboden was die begrafenis van onze geliefde broeder te bezoeken, waarom hebben ze het dan niet gezegd? Waarom lokken ze ons in de val en wachtten ze ons op in de schaduw? Moet je ons nou eens zien. Ik ben helemaal blauw - Waarom? Ik huiver als ik eraan denk dat mijn andere kinderen zouden weten dat ik ook achter de tralies zit. En juist nu zijn ze alleen thuis. Mijn man is reiziger. Twee maanden geleden vertrok hij met werkgevers naar Windhoek. Daarom heb ik de boodschapper van de politie niet naar mijn huis gestuurd. Het is beter dat ze denken dat ik nog niet uit Kingwilliamstown ben teruggekomen.’

Ik was vervuld van medelijden met die arme vrouw. Ik wilde haar niet vertellen over wat ik gehoord had: mensen, die na langdurig zoeken naar hun kinderen de verzekering hadden gekregen dat ze gezond en wel in één van de vroegere Protectoraten verbleven, en als ze er dan haastig en vol hoop heen reisden, werd alle hoop de bodem ingeslagen als ze hun kinderen niet vinden konden en ze keerden ellendiger terug dan ze vertrokken waren. Ik praatte liever met haar over *mijn* eigen bezorgheid. Ik fluisterde: ‘Ik weet echt niet wat ik ervan moet denken. Ik weet niet waar mijn man is. Zoals ik je verteld heb, is de laatste keer dat ik hem zag - in een waas - toen hij een ruit probeerde in te slaan. Ik weet niet of het lukte of niet. Hij is misschien veilig ontsnapt; of hij is net als wij gearresteerd en wordt vastgehouden in een ander politiebureau. Of...’ Ik durfde mijn grootste angst niet uit te spreken en het beeld van de man op de stoep in Dube, waar de gewapende politieman over gestruikeld was, liet me niet los. ‘Er werd zoveel geschoten’, zuchtte ik.

Wat de mensen zeggen is waar - ‘Boroko ke sera’ (slaap is een vijand). Het overvalt je. Ik weet niet meer wanneer ik in slaap viel of wanneer we ophielden met praten. Ik werd gewekt uit een akelige nachtmerrie door de luide klap van de zware ijzeren deur. De politie, met zaklantaarns in de hand, duwden vijf vrouwen naar binnen, die elk hun rantsoen van twee paardedekens kregen.

‘Ik had net een afschuwelijke droom’, hijgde ik, naar Mabel's arm zoekend. Ze richtte haar hoofd op en keek over de grijze bundels op de vloer naar de ‘nieuwkomers’.

‘Wat was dat voor een droom?’

‘Het was, alsof ik me dagen of zelfs wekenlang afvroeg wat er met mijn man gebeurd was, toen hij plotseling verscheen. Toen ik hem vroeg waar hij was geweest, wees hij naar zijn rechterarm zonder een woord te zeggen. Terwijl ik als verdoofd naar zijn slappe, levenloze arm keek, werd ik wakker door de luide klap van de celdeur.’

Omstreeks die tijd was Stephen na een dag lang zoeken in mijn huis te Moroka teruggekeerd, maar hij was er niet in geslaagd me op te sporen. Hij lag uitgeput op de divan na een slapeloze nacht. De knokkels van zijn rechterhand bloedden nog steeds van de sneden die hij had opgelopen. Hij en verscheidene anderen hadden de

nacht ineéngedoken achter een twee voet hoge muur van de veranda van een huis vlakbij het Y.W.C.A. centrum doorgebracht. Op een steenworp afstand patrouilleerden gewapende zwarte en blanke politiemannen door de straat en de ontsnapten hielden hun adem in, zonder te durven spreken of hoesten. Ze doken ineen, terwijl ze naar het geluid van de zware politielaarzen op het grint van de stoep luisterden. Hij had nog steeds de bruine damesschoen in zijn hand, die hij in de verwarring had opgepakt, vlak voor hij door de ruit naar de vrijheid gesprongen was, denkend dat het de mijne was.

Op zondagmorgen werd hij vroeg wakker om weer te gaan zoeken, en met behulp van vrienden, die alle politiebureaus in Soweto opbelden, wist hij me op te sporen.

Het was zondagochtend. Ik schrok en mijn hart begon sneller te kloppen, toen de politieman bij de deur verscheen en riep: ‘Miriam... Miriam uit Rockville!’

Toch was ik blij om te kunnen antwoorden. Iemand maakte aanspraak op me. Ik hoor ergens bij! Riep mijn hart uit de donkere wildernis van complete wanhoop en onzekerheid waarin ik tastend mijn weg had gezocht. Ik hinkte de cel uit naar de ‘ontvangst’kamer.

Mijn handen beefden toen ik dankbaar de prachtige appels en sinaasappels van de politieman aanpakte, en ik keek terwijl hij de gezonde verse melk uit het pak in de aluminium schotel schonk. Ik bedankte hem. Het gaf niet dat ik mijn ‘opspoorder’ niet kon zien. ‘Ik hoor ook ergens bij!’ riep mijn hart uit.

Net voor ik weer de binnenplaats van de gevangenis binnenging, draaide ik me om en keek naar de politieman, mijn bord vol melk en het fruit in mijn handen. Ik vroeg:

‘Wie heeft dit gebracht? Wie heeft me opgespoord?’

En de politieman nam een stuk papier uit zijn jaszak en liet het me zien. Ik las de naam die bijna onleesbaar scheef op het papier was gekrabbeld: ‘STIVIN’ stond er met hoofdlet-

ters. Het was genoeg. Stephen leefde nog en hij was veilig.

Het was lunchtijd op zondag, de 25-ste september, de dag waarop we gehoopt hadden in Kingwilliamstown de begrafenis van Steve Biko bij te wonen.

Mma-Frans, één van de vijf vrouwelijke 'gevangenen' die de vorige dag net voor middernacht naar binnen gebracht waren, leek nog steeds gedeeltelijk in kennelijke staat te verkeren; zo was ze al geweest toen ze werd binnengebracht, ruziënd met de bewakers. Als ze niet met de andere drie aan het ruziën was over wiens 'skaal van magasman' (een zelfgemaakt bierbrouwsel) ze in de kroeg aan het drinken waren, had ze het wel over haar man, Frans. Daarom noemden de meisjes haar Mma-Frans (moeder van Frans). Frans' familie had 'lobolo' voor haar betaald, toen ze nog een klein meisje in de vallei van duizend heuvels in Natal was. Later, in de veertiger jaren, had hij haar opgehaald en naar Johannesburg gebracht.

Mma-Frans was volledig ongeremd in al haar daden. Gedurende de vroege uren 's ochtends voordat de deuren werden geopend stond ze op, trok haar rokken op en ging naar de latrine in de rechterhoek van de cel om al haar 'privé behoeften' te doen - die ze nogal vaak had - zodat iedereen haar kon zien. Daarna trok ze genadeloos door, alsof ze een bel luidde.

Ze leek onze aanwezigheid niet op te merken. Nadat de celdeuren opengegooid werden en terwijl haar andere lotgenoten ons vroegen waarom er zoveel van ons achter de tralies zaten, want ze merkten het opvallende verschil op met het 'soort' dat ze gewoonlijk binnen deze muren tegenkwamen, zat Mma-Frans onbeweegelijk en ongeïnteresseerd, met in het midden van haar handpalm het onvermijdelijke hoopje snuif, dat ze zo nu en dan bekeek met de tederheid van een moeder, die naar haar kind kijkt... Ze ging door het zwarte poeder uit haar handpalm op te snuiven en vervolgens de stroom tranen met de rug van haar andere hand uit haar ogen te wrijven, alsof ze de hele produre van begin tot eind moèst volbrengen.

Soms richtten de geamuseerde jonge celbewoners zich tot haar voor de noodzakelijke afleiding. Ze vroegen haar:

'Waarom zingt u niet met ons mee, Mma-Frans?'

'Waarom maken jullie je bezorgd over mij?' antwoordde ze, na een hoestpartij om het slijm uit haar borst te krijgen.

'Ik ben moe van het vechten tegen de Boeren. Ik heb mijn steentje wel bijgedragen.'

'Wat hebt u dan gedaan?'

'Ik heb eens mijn lastige blanke werkgeefster aan haar lange haar getrokken en daarna ben ik voorgoed uit haar keuken weggegaan. Ik ben nu tevreden om thuis te zitten en mijn "magasman" te verkopen.'

'Maar zelfs dan kun je ze niet ontlopen. Je bent ze nooit kwijt. Ze komen toch nog altijd je kroegen binnen en arresteren je, of niet soms?' 'Neem jij *dat* maar op je, terwijl ik toekijk.'

En ze lachten hard. Haar perfekte beschrijving van 'Nummer 4' (de beruchte gevangenis, op de heuvel net boven Johannesburg's Ziekenhuis) duidde erop dat Mma-Frans een geharde en geregelde gast van die plaats was. Ze bereidde haar minder spraakzame metgezellen en ons allemaal er vast op voor wat we konden verwachten 'op maandag, als ze ons overbrengen'. Ze waarschuwde ons:

'Je bent niet volwassen als je nog nooit in No. 4 bent geweest. Je bent nog maar een kind. Je hebt Johannesburg nog niet eens gezien, je hebt maar wat rondgekeken!

De vijfde vrouw die bij hen was, was klaarblijkelijk niet om dezelfde reden gearresteerd als de andere vier. Ze was rustig en ze luisterde vriendelijk toen we uitlegden hoe we in de gevangenis terecht waren gekomen. Dit was een droevig geval. Ze was gearresteerd in het Nance-field Men's Hostel, waar ze heen was gegaan om haar man van de dood van haar tienjarig zoontje in het Baragwanath Ziekenhuis, waar hij ziek lag, op de hoogte te brengen. Hoewel ze in Mapetla met haar getrouwde zoon en schoondochter en haar andere kinderen woonde, had haar man nooit zijn huur in het hotel opgezegd en kwam hij de familie maar zo af en toe opzoeken. Hij gaf de voorkeur aan het hotel, omdat er in het Mapetla huis, dat geregistreerd stond op de naam van de zoon, weinig comfort was. Bovendien was het minder gevaarlijk naar het hotel te reizen, als hij terugkwam van zijn werk, meestal heel laat 's nachts. Hierop voorbereid had de arme vrouw hun trouwboekje en het telegram, dat de familie van het Baragwanath ziekenhuis met het bericht van de dood van het kind gekregen had, meegenomen. Ze had deze documenten nog steeds bij zich en ze liet ze ons zien. ‘Ze wilden mijn verklaring niet geloven, zelfs niet toen ik ze deze papieren liet zien. Ze zeiden dat ze genoeg hadden van vrouwen die de mannenhotels binnen probeerden te komen om er te slapen. Als ik niet met geweld naar binnen gegaan was, had mijn man niets van de dood van het kind geweten. Het zou me dagen gekost hebben. En er moeten voorbereidingen voor de begrafenis getroffen worden.’ Ze zat daar rustig, rouwend over de dood van haar zoon. Later hielp ze ons met het aanvegen en opruimen van de binnenplaats ter voorbereiding van de ‘begrafenisplechtigheid’ die we daar gingen houden vanaf twee uur 's middags.

Een lang meisje werd gekozen om de ceremonie te leiden, een rol die ze goed en zonder aarzelen vervulde. Het was een droevig moment. We zaten op de dekens die we op de grond hadden uitgespreid en luisterden, terwijl ze een ander meisje aansprak om een korte lijkrede voor onze overleden held te houden. Ze was

zelf een vrijheidsstrijder en een medestrijder en vriendin van dhr. Steve Biko geweest. Daarom had ze kennis uit de eerste hand van zijn aktiviteiten en opofferingen bij het werk voor de bevrijding van alle onderdrukte volkeren van Azanië. We zongen de vrijheidsliederen, waarvan wijlen Biko zelf veel had gehouden, met Sophie's stem boven alles uit. Terwijl ze zong sprongen de tranen in haar ogen en velen van ons werd het te machtig. Daarna riep ze om vastberadenheid en moed. Ze zei: 'Lieve zusters, het is niet door gebrek aan moed dat ik hier tranen laat. Het is omdat ik gelukkig ben in het besef dat het niet vergeefs is, hoewel velen van ons hier opgesloten zitten, ver van onze ouders en geliefden. Ik ben blij te zien dat de geestdrift nog steeds leeft, dat de vastberadenheid om te vechten groter is dan ooit tevoren, vooral buiten dit gebouw.'

Het lange meisje sprak:

'Het is nu drie uur in de middag. In Kingwilliamstown wordt het lichaam van onze geliefde broeder ter ruste gelegd; ongeveer op dit moment zakt zijn lichaam langzaam in de koude aarde. Hoewel we lichamelijk niet bij de andere rouwenden zijn, zijn we geestelijk *wel* bij hen. Nu we zo ver zijn gekomen, zullen we één van de moeders vragen ons voor te gaan in gebed.' De lieve vrouw die haar tienjarige zoon had verloren stond op en bad:

'Laten we allen opstaan met ons gezicht naar het Oosten gekeerd, waar de genade vandaan zal komen. Laten we in ons hart bidden, in stilte, voor de ziel van onze geliefde broeder, die van ons is heengegaan.'

En stonden we allemaal op en gehoorzaamden. Na een paar minuten stilte in acht genomen te hebben, bad ze en zongen we een lied. 'We vragen hier nog één van onze moeders om voor ons te bidden' zei de jonge leidster, en ze keek me smekend aan. Ik voelde me ongemakkelijk. Sinds mijn jeugd, toen we gedwongen werden voor bewonderd bezoek te bidden - wat we hoofdzakelijk deden om mijn moeder's dreigende stok te ontwijken - had ik niet meer hardop voor een menigte gebeden. Ik herinner me dat ik nu zelf een moeder was en moedig moest wezen. De Basotto's zeggen: 'Mn'angoana o tsoara thipa ka bohaleng' (De moeder van het kind houdt het mes bij de scherpe kant vast). Ik wist niet wat ik moest zeggen. Ik probeerde me te herinneren hoe Ntate (mijn stiefvader) het meestal deed. Ik herinnerde me het boek Daniël in de Bijbel, waaruit hij vaak citeerde wanneer hij voor onze bannelingen, uitgestotenen en politieke gevangenen bad. Daniël, biddend tot zijn God in zijn slaapkamer met het open raam gericht naar zijn geboorteland, biddend en trouw aan zijn geloof vasthoudend.

Er was geen uitweg voor deze taak en ik waagde de sprong. Ik imiteerde Ntata: 'O, God, schenk de machtigen - zij die over ons heersen - de wijsheid het *schrift op de wand* te kunnen lezen en begrijpen. Amen.'

In de aangrenzende mannen-cellen waren de verblufte bewakers getuige van de 'eigenlijke begrafenis' van de held van het Zwarte Bewustzijn. Het hele programma bestond uit condoliances. Condoliance-telegrammen en solidariteitsverklaringen werden overhandigd door bekende en internationaal vermaarde 'persoonlijkheden en beroemdheden, vertegenwoordigers van vele staten en landen'. Dit gebeurde terwijl het 'lichaam' van de martelaar in een 'lijkkist' lag gedrapeerd met de zwarte T-shirts van de B.P.C.-beweging en zwart Afrikaanse bedrukte blouses. Sprakeloos bekeken de bewakers deze hele ongeloofwaardige heroïsche opvoering.

Toen de stemmen van de gedetineerde vrouwen het lied: ‘Senzeni na; senze'ni na?’ (Wat hebben we gedaan, wat hebben we gedaan?) naar de blauwe lucht lieten oprijzen, klonk, als door telepathie overgebracht, tegelijkertijd aan de andere kant bij de mannelijke gedetineerden hetzelfde lied.

Er was voedsel in overvloed. Goed en smakelijk voedsel, want het was klaargemaakt door onze geliefden en we waren ‘gelukkig’. We zaten in de twee cellen en aten ons avondeten. We genoten van de traditonele Afrikaanse manier om een gemeenschappelijke maaltijd te gebruiken, het eten uit dezelfde pan. We zaten bij elkaar en zongen vrijheidsliederen en we bereidden onszelf voor op wat waarschijnlijk ons uur van de waarheid zou zijn. Naar recente ontwikkelingen te oordelen, was het duidelijk dat we een lange tijd in de gevangenis voor ons hadden, we zouden wegkwijnen in gevangenschap zoals zoveel anderen. Toch waren we dapper. We hadden ons volk - het volk van Soweto - achter ons, ‘bij ons’. En dat was alle morele steun die we nodig hadden. De volgende dag was het 26 september en moesten we voor de rechter verschijnen. We hadden één besluit genomen. We waren niet van plan boetes te betalen of bekentenissen af te leggen. Welke gevangenisstraf dan ook, we zouden hem uitzitten. We wisten dat we onschuldig waren. Zoals één van ons vroeg:

‘Waarom zouden we nog zuur-verdiend geld in de schatkist van deze regering laten stromen? Ze bloeit al voorspoedig op ons zweet en bloed?’

Sophie, daarentegen, was er zeker van, dat we voor de rechter geleid zouden worden om vervolgens vrijgelaten te worden. Ze dacht dat het doel van de politie bereikt was, door ons te verhinderen de begrafenis in Kingwilliamstown te bereiken.

‘Wat stelt die “ordeverstoring” nou eigenlijk voor? Ze rotzooien maar wat. Zoals je al zei, ze wisten *zelf* niet eens wat ze je ten laste konden leggen.’

De volgende ochtend werden we vroeg wakker en zodra de zware deuren openrammelden gingen we ons, zoals altijd, wassen. We namen ‘afscheid’ van Lydia en Sophie. Sommigen gaven Sophie het geld dat we voor haar ingezameld hadden. Ze was dankbaar en bedroefd in haar eenzaamheid.

We werden naar het Meadowlands Gerechtshof gebracht in verscheidene ‘kwela-kwela's’. Bij onze aankomst werden we naar een grote binnenplaats geleid, waar de mannen al bij elkaar stonden. We vielen hen bij in het zingen van vrijheidsliederen. ‘Amandla Ngawetu’ schreeuwden ze, toen ze ons zagen aankomen. Een blanke advocaat sprak ons toe. Hij vertelde dat hij door een advocatenkantoor (Chetty & Co.) opgedragen was ons te vertegenwoordigen. Ook hoorden we dat de zaak waarschijnlijk uitgesteld zou worden tot later datum. In dat geval zou het advocatenkantoor de borgsom voor alle tweeënnegentig bij elkaar brengen en betalen. Een jonge man vroeg bezorgd:

‘Wat is eigenlijk de aanklacht tegen ons, Ordeverstoring?’

‘Nee’, antwoordde de advocaat glimlachend: ‘De aanklacht is veranderd in ‘Het gooien van stenen en gewelddadigheden.’

Aan alle kanten werd tegelijkertijd gepraat, daar iedereen uiting gaf aan zijn ontsteltenis over deze absurde aanklacht.

‘Stel je voor’, riep Mabel uit, en keek lachend naar me.

‘Waar zouden we in een zaal die stenen vandaan moeten halen. Trouwens, kun je je *mij* stenen gooiend voorstellen. Wat een pure nonsens.’

In ieder geval verzekerde de vriendelijke, vastberaden advocaat ons dat de zaak tot het uiterste bevochten zou worden en hij was er zeker van dat we zouden winnen. We bekeken de toekomst met wantrouwen. Tegen de achtergrond van onze luide vrijheidsliederen, liepen we in een lange rij door de majestueuze hekken van het Meadowlands politiebureau naar de vrijheid en in de open armen van onze geliefden - het volk van Soweto - die daar al in honderdtallen op ons stonden te wachten om ons te ontvangen en te verzorgen.

De zaak *werd* uitgesteld tot zes oktober en op die datum moesten we voor een rechter in het Zesde Hof te Protea verschijnen.

De meeste gezichten, die ik die morgen zag, herkende ik niet. Ze waren allemaal zo anders en mooi. De vrouwen zager er adembenemend uit, uitgedost in verbluffende Afro-stijl, en het haar prachtig op verschillende manieren gevlochten. En de mannen waren groots in hun waardige onbezorgde ‘Azania look’! Het was niet vreemd de blik van ontzag en angst en soms zelfs bewondering te zien op de gezichten van de gewapende en gecamoufleerde soldaten, die zich terugtrokken in de stegen tussen de gebouwen en in de schaduw van de bomen, glurend van onder hun pet.

We hoorden van onze verdediger dat de aanklacht tegen ons ‘ingetrokken’ was. We voelden ons sterk genomen en spraken onze ontevredenheid uit. Waarom ook niet? We hadden allemaal het gevoel, dat onze zaak gehoord moest worden en dat onze ‘schuld’ door de staat bewezen zou moeten worden. ‘Bedenk eens hoe we geleden hebben! En onze verliezen!’, merkte een vrouw op. Een boze jongeman vroeg een verklaring van de advocaat. Hij zei nadrukkelijk:

‘Dit weigeren we te accepteren. En de onmetelijke geestelijke marteling die we hebben moeten doorstaan? Traumatische ervaringen! Als deze republiek de

democratische staat is die ze zegt te zijn, dan laten we ons niet zo makkelijk platwalsen en wegsturen!’

De advocaat knikte:

‘Ja. We zullen zeker de aanklacht, dat de arrestaties onwettig waren overwegen.

Terwijl we het terrein van de Protea gevangenis verlieten, stond het meisje dat die afgrijselijke nacht bij ons in de vrachtwagen had gezeten glimlachend op me te wachten. Ze had haar moeder meegenomen om me te ontmoeten. Ze nam mijn hand en stelde haar aan me voor. ‘Mijn lieve, God zegen u dat u mijn dochter gered hebt. Ze heeft ons het hele afschuwelijke verhaal verteld. Dank u voor het redden van mijn dochter. Bedenk eens wat er gebeurd zou zijn als u er niet tussen was gekomen. Mijn man had ook willen komen om u persoonlijk te bedanken, maar hij moest onze zoon gaan ophalen van de Universiteit in het Noorden. Ze staken daar en we werden gelast hem zo snel mogelijk op te halen. Wat hebben we een moeilijkheden in dit land van ons.’

De nasleep van scheurbuik
Kees Simhoffer
Gedichten uit Zuid-Afrika & Indonesië

Mijn druppel op hun gloeiende plaat

Er zijn in de wereld twee ‘ontwikkelingslanden’ waarvan de Nederlander erg veel zou moeten weten, omdat hij er in het verleden nadrukkelijk zijn sporen heeft nagelaten: dat is het ‘stamverwante’ Zuid-Afrika waar een deel van de mensen zelfs nog een kleiig Betuws dialekt spreekt, en de ex-kolonie Indonesië waar we sinds 1965 zonder enige gêne er weer lustig op los investeren, met roodverbrande toeristen en in aardolie, bauxiet en nikkel.

Beide landen behoren tot de ‘derde wereld’: het eerste nog echt ouderwets omdat een blanke minderheid er de boel nog koloniseert zonder kleurenteevee, pornofilms en kommunisme (!), het tweede heel eigentijds omdat het volledig afhankelijk is van het westers imperialisme dat daar sinds Suharto aan de macht kwam, de infrastruktuur bepaalt zonder de desabewoner te vragen wat híj eigenlijk wil.

In beide landen heeft deze neokoloniale politiek geleid tot overvolle gevangenissen en tot een indrukwekkende verzetsliteratuur.

In Indonesië zijn de oudere schrijvers bijna allen de gevangene van het Suharto-regime, op Buru of ergens anders; de jongere schrijvers leven buiten Indonesië of ze riskeren hun vrijheid met elk gedicht dat ze schrijven.

In Zuid-Afrika zit de oudere generatie gevangen of leeft elders in ballingschap en de jongeren slagen er steeds weer in hun stem te laten horen in telkens nieuwe tijdschriften nadat het vorige verboden is of in beslag genomen.

Toch is de literatuur van deze beide stamverwante landen hier vrijwel onbekend, omdat vertalingen in het Nederlands erg schaars zijn. Gek eigenlijk. Nu de reisbureaus volop reklame maken voor zonnige reizen naar verre landen als Indonesië en nu, loodrecht daarop, het wantrouwen tegen Zuid-Afrika steeds meer toeneemt, zou men verwachten dat uitgevers een lekkere boterham zien in vertalingen van Indonesische en Zuidafrikaanse literatuur. De belangstelling is er. In Leiden is de Pramudya Werkgroep aktief met het vertalen van Indonesische literatuur; de Populier gaf enkele jaren geleden een cahier met werk van een groot aantal schrijvers uit Zuid-Afrika uit; vorig jaar publiceerde Bertus Dijk een bloemlezing Aziatische poëzie waarin ruim aandacht voor Indonesië; maar het is allemaal mondjesmaat.

Dat de belangstelling voor literatuur uit de derde wereld slechts groeit in het trage tempo waarin we ook politiek en ekonomisch die landen serieus beginnen te nemen, ligt enigszins voor de hand, maar dat in die belangstelling Indonesië en Zuid-Afrika ver achter blijven bij bij voorbeeld Latijns Amerika, is op zijn minst vreemd en hoogstens te verklaren als een negatieve uiting van verdrongen schuldgevoelens. De Boekenweek 1979 zal in het teken staan van Boek en Vrijheid.

Hoe men her en der in den lande dat thema zal interpreteren is moeilijk voorspelbaar, ik ben in elk geval blij dat het me de kans gaf om - als een oprechte amateur - wat poëzie uit beide landen te vertalen. Daarbij heb ik dankbaar gebruik gemaakt van materiaal dat Dr. Mineke Schipper me bezorgde uit Zuid-Afrika, en van de Engelse bloemlezing van Hedendaagse Indonesische Poëzie van Harry Aveling.

De twee gedichten van de oudere dichters Harahap en Dharta werden vertaald door Margaretha Ferguson.

De keuze was zeer persoonlijk en moest dat wel zijn omdat ik moeilijk kan pretenderen een kenner te zijn; het is enkel míjn druppel op hùn gloeiende plaat.

De gordel van jawel...

Ik heb thuis een dorpsfetisj uit Zaïre op de kast staan. Als ik bezoek krijg van vrienden uit België, krijg ik steevast de vraag: wat is dat en waar komt het vandaan? Ik zeg dan nooit: uit dat enorme land waar jullie huis hebt gehouden sinds jullie om van de Hollanders af te zijn, een werkeloze Duitse prins uit Griekenland huurden om koninkje te spelen over jullie tweetaligheid! Want zoiets zou ik die vrienden enkel mogen verwijten, als ik nog geloofde in de erfzonde. Maar gek is het wel: dat gebrek aan kennis van een kultuur die men meer dan een eeuw heeft geprobeerd te onderdrukken.

Met Nederland is het niet anders, terwijl dat een koloniaal verleden heeft dat nota bene heel wat ouder is. Dat de Nederlandse scholen niet toekomen aan het Rama-verhaal of aan de traditie van het wayangspel, is nog te begrijpen; tenslotte moeten Marieken uit Nijmegen en Joseph uit Dothan ook behandeld worden. Maar dat men buiten het onderwijs en zelfs in kringen van politiek kritische mensen bijna nooit iets heeft ondernomen om de nakomelingen van de kolonialen in kontakt te brengen met de Indonesiche literatuur is eigenlijk schandalig en zoals ik al zei, hoogstens verklaarbaar uit een kollektief schuldgevoel. Of is het gevolg van het feit dat kultuur, uitwisseling en overdracht van kultuur, niet zo rendabel is? De Indonesische dichter Sitor Situmorang zei in oktober 1977 op een bijeenkomst van schrijvers in Amsterdam:

> Op dit moment is samenwerking en uitwisseling (enkel) gebaseerd op een diplomatiek akkoord tussen twee souvereine naties, met accent op wetenschap en technologische overdracht, als complement van ekonomische samenwerking en ontwikkelingshulpverlening.

Het is duidelijk dat zoiets als literatuur niets van doen heeft met technologische overdracht, en daarom moet iemand die modern Indonesisch werk wil lezen, terecht bij Engelstalige en Franstalige edities. Maar hij zal dan wel merken dat dat prachtige land ‘dat zich daar slingert om de evenaar als een gordel van’... jawel, sinds zijn onafhankelijkheid beschikt over een indrukwekkende eigen letterkunde, waarvoor - ironisch genoeg - pas belangstelling kwam toen gaandeweg duidelijk werd, dat sinds de coup van Suharto in 1965, tientallen Indonesische kunstenaars vanwege vermeende of echte kommunistische aktiviteiten en sympathieën gevangen genomen waren en sedertdien niet vrij gekomen. Het bekendste voorbeeld is de beroemde romanschrijver Pramudya Ananta Tur, die al tien jaar op het Molukkeneiland Buru wordt gevangen gehouden. Ook Bandar Harahap, schrijver van de prachtige cyclus, *Sarinah en Ik*, wordt nog steeds op een onbekende plaats vastgehouden. De essayist Buyung Saleh zit sinds 1967 gevangen in de beruchte Salembagevangenis in Jakartan*, en de schrijfster Sudjinah zit sinds 1966 in de even beruchte vrouwengevangenis Bukit Duru.

Bijna al deze schrijvers waren lid van of werkten mee aan het tijdens de Sukarno-periode bloeiende verbond van linkse kultureel werkers, LEKRA waarvan de schrijver Dharta die ook al jaren ‘ergens’ gevangen zit, een van de oprichters was. Het tijdschrift dat zij uitgaven, Zaman Baru (De Nieuwe Tijd) was vóór 1965 een van de belangrijke podia van de nieuwe Indonesische literatuur, die door de coup

* *Onlangs vrijgelaten.*

van Suharto tot de illegaliteit veroordeeld werd. De generatie die omstreeks 1966 het roer overnam, bestond vooral uit mensen die tijdens de val van Sukarno in het buitenland studeerden en het nadeel hadden van de ‘objektieve’ buitenstaander dat ze slechts globaal en abstrakt konden oordelen.

W.S. Rendra die deze nieuwe generatie zou gaan ‘leiden’, zat toentertijd in de Verenigde Staten waar hij theater studeerde en hij schreef nog gedichten over de zelfkant van het zwarte Amerika. Sastrowardojo die nu in Australië woont, studeerde toen aan de Yale-university en degenen die in het land zelf woonden, waren te jong of nog te kort aktief om al tot de gevestigde schrijvers te behoren; zij ontsprongen dus Suharto's dans.

Het is niet helemaal duidelijk uit de weinige publikaties die hier bekend zijn, in hoeverre deze tweede generatie wel of niet solidair is of geweest is met hun gevangen collega's. Taufiq Ismail, naar mijn idee een van de belangrijkste Indonesische dichters, heeft weliswaar in 1966 anti-Sukarno-poëzie geschreven, maar de intense belangstelling voor zijn volk en voor de massale onderdrukking van dat volk heeft hij met zijn ‘kommunistische’ collega's gemeen; daarbij doet zijn ‘hard-boiled’ poëzie bijna westers aan. De beroemde toneelschrijver W.S. Rendra wordt in het aktualiseren van het traditionele wayangtheater steeds brutaler, iets wat hem enerzijds proclameerde tot ‘de man achter de recente studentenonlusten’ en wat hem anderzijds huisarrest, een speelverbod in Jakarta opleverde, en zelfs een gelukkig kort durende gevangenschap; hij is nu op borgtocht vrij. Het is natuurlijk moeilijk oordelen vanuit een warme stoel in Nederland. Openlijke solidariteit met de gevangen schrijvers kan van de nieuwe generatie moeilijk verwacht worden binnen het bestaande rechtse regime, maar zeker is dat de meeste dichters die (nog) publiceren, in hun werk wel degelijk systeemkritisch bezig zijn. De sociale romans van Ramadan draaien echt niet om de feiten heen, en zelfs de gedichten van een individualist als Ajip Rosidi suggereren opstandigheid. Misschien heeft Ismail in zijn gedicht: De Republiek is van ons, wel ongewild de taktiek aangewezen die de schrijvers nu in Indonesië noodgedwongen volgen, waar hij schrijft:

Er is geen andere keus, we moeten verder
want stilhouden of terugtrekken, zou vernietiging betekenen
Of we moeten onze zekerheden verkopen voor een zinlose slavernij
of de tafel delen met de moordenaars die elke zin
besluiten met: zoals uwe hoogheid wenst.
Er is geen andere keus, wij zijn het volk met droeve
ogen aan de kant van de weg.

Het is niet te hopen dat deze nieuwe generatie straks de politieke tol moet betalen voor haar autenticiteit, maar wél dat hun werk zal bijdragen tot een politieke ontspanning die de ‘bevrijding’ van hun gevangen oudere collega's tot gevolg zal hebben. Daarvoor alleen al verdient hun werk meer aandacht dan men het tot nu toe in Nederland schenkt. Het is een volwassen literatuur welke meer dan perscommuniqués en verslagen van handelsmissies, vertelt wat er in dat verre, prachtige land aan de hand is. Een citaat van dezelfde Taufic Ismail tot slot:

De toekomst van Indonesië is het eiland Java verdrinkend
onder het gewicht van zijn bevolking van 100 miljoen.
De toekomst van Indonesië zijn twee honderd miljoen open monden.
Geef mij Indonesië terug!

Wie gaan nou die plaas erf?

> De hongerigen en vertrapten staan niet op tegen hun overheersers op bevel van het Kommunistisch Manifest; ze komen in opstand omdat ze honger hebben en uitgebuit worden en zich aan die uitbuiting niet langer willen onderwerpen. Alleen de Zuidafrikaanse regering en haar handlangers geloven dat een regime omver kan worden geworpen door een paar rijmende versregels.

Met deze woorden geeft de bekende Zuidafrikaanse schrijver in ballingschap, Lewis Nkosi, treffend aan wat de kracht en tevens de onmacht is van alle verzetsliteratuur.

Niets van wat Nkosi zegt of schrijft, mag in Zuid-Afrika geciteerd of gepubliceerd worden; niets van wat Alex la Guma zegt of schrijft, mag in Zuid-Afrika openbaar gemaakt worden; niets van wat Dennis Brutus zegt, mag enz. In Zuid-Afrika mag niets, als je zwart bent of gekleurd. In 1950 leek emigreren naar het land van diamanten en struisvogels nog een redelijk eerzaam avontuur. In 1960 deed Sharpeville onze zelfgenoegzaamheid lichtelijk rimpelen. In 1970 komen zakenlieden en parlementariërs vertellen dat het allemaal best meevalt en dat je enkel kan oordelen als je er zelf geweest bent. In 1976 zijn de gebeurtenissen in Soweto pas aanleiding tot een vergrote skepsis ten aanzien van dat land.

‘Living in our land is a political action’, schrijft de bekende, vaak gedetineerde Zuidafrikaanse dichter James Matthews. En zijn generatiegenoot Hugh Lewin schrijft na zeven jaar gevangenis: ‘I want to leam again how life feels’. Tussen deze twee versregels ligt naar mijn idee het werkterrein van ieder die vanuit een dergelijke ‘apartheidssituatie’ zichzelf tot schrijven dwingt in dat nare land vol witte struisvogels! En elke regel die je schrijft kan het bewind een reden zijn je op te sluiten en te folteren.

Desondanks is er in Zuid-Afrika een groot aantal bekende en naamloze schrijvers die het telkens weer klaarspelen hun hopeloos lijkende idealen literaire vorm te geven; vaak in een taal die zich de trucjes van de literatuur in de welvaartslanden niet kan permitteren, zo interpreteer ik althans het grotendeels ontbreken van estetica en stijlraffinement in deze poëzie. Het tijdschrift BLAC (Black Literature and Arts Congress) dat enige jaren geleden na vier afleveringen verboden werd, gaf mensen als Koza en Adams het zwarte woord. In de Saso Newsletter van voorjaar 1976 (nog vóór de gebeurtenissen in Soweto) staat een hard en ironisch gedicht van Mandlenkosi N. Langa, dat een welkome aanvulling kan zijn op de informatie over- dat stamverwante land beneden de evenaar, welke de school amper geeft. Op het ogenblik verschijnt min of meer regelmatig het tijdschrift Staffrider waarin talloze jonge dichters het woord krijgen, onder wie Mike Nicol uit Johannesburg en Moyale Segale uit Soweto. En ondertussen blijven Sath Cooper, Gibson Kente, James Matthews, David Rabkin, Breiten Breitenbach, Strini Moodley en al die onbekende andere schrijvers steeds weer opnieuw slachtoffer van de 'aparte' rechtspleging in Zuid-Afrika, omdat ze bij voorbeeld schreven: 'Living and Dying is a political act if you're black' (James Matthews) of: 'I don't want to feel without response' (Willie Adams).

Mijn zoon van 13 heeft de tien potloden die hij op de schoolkermis won met blikken gooien en pijltjes werpen, ruiterlijk afgestaan aan de aktie: Potloden voor Zuid-Afrika.

Misschien kan Willie Adams met één van die potloden nog één keertje stiekem schrijven: 'Did you know my son...?'

Of anders kan zijn achterneefje in Soweto of Mpumalanga of Mamelodi er toch mee leren schrijven, want in sommige landen is het belangrijker dat zoveel mogelijk mensen leren schrijven dan dat er schrijvers zijn.

Band ar Harahap
Sarinah en ik*

Ze hebben mij gevraagd
op welke plaats ik was geboren
en ik heb hun geantwoord:
Ik ben geboren in een land vol
legenden waar de dageraad
is aangebroken maar waar
de nacht nog heer en meester is.

En ik heb op mijn beurt gevraagd:
hoe ziet de plaats van mijn geboorte er dan uit?
En zij hebben mij geantwoord:
De plaats van jouw geboorte is
in legenden verzonken en
ook al licht de dageraad reeds op,
het is er nog duister.

A.S. Dharta Nji marsih

En elke avond moet Nji Marsih dansen
met een hol hart, een lege ziel.

Nji Marsih komt uit een dorp
haar huis is alleen nog as
waar haar man is weet zij niet
Nji Marsih gaat naar de grote stad
en elke avond dansen

Nji Marsih weet niet wat revolutie is
maar ze houdt van de vrijheid
en vrijheid betekent: een stukje land
Dus is Nji Marsih bedroefd
ze heeft geen huis en geen man

Nji Marsih weet niet wat een morele crisis is
ze glimlacht gewoon en danst
maar vrij is Nji Marsih niet
want haar maag is leeg en rammelt

En elke avond moet Nji Marsih dansen
en haar hart wacht de vrijheid
en weet niet wanneer.

Subagio Sastrowardojo
Het woord

In het begin is het woord
De wereld is gemaakt van woorden
en achter die woorden is leegte
en een ochtendbries

Omdat er woorden zijn, zijn we bang voor geesten

* *inleiding op de cyclus, fragment.*

Omdat er woorden zijn, houden wij van de aarde
Omdat er woorden zijn, geloven wij in God
Ons lot is in woorden verstrikt

Daarom verschuil ik me achter woorden
en zak weg zonder spoor
na te laten

W.S. Rendra
Het gedicht van een oude man onder een boom

Dit is een gedicht van mij,
een oude man, onder een verdorde boom.
Met mijn beide handen ondersteun ik mijn rug
de kreteksigaret in mijn mond is uitgegaan.
Ik bekijk de tijd.
Ik zie het beeld van de ekonomie weerspiegeld in
de winkeletalages vol buitenlandse goederen,
en in de verwaarloosde wegen tussen de dorpen
die verkeer onmogelijk maken.

Ik zie plundering en verderf
en ik spug op de aarde: Bah!
Ik sta voor het politie-bureau
ik zie het bebloede gezicht van een demonstrant
ik zie geweld zonder wetten
en een lange, lange weg
vol stof, vol wilde katten
vol schurftige kinderen,
vol angstaanjagende soldaten.

Ik ben op weg naar de zon
langs de weg van de opbouw,
smerig en vol bedrog.
Ik hoor mensen zeggen:
de Rechten van de Mens zijn niet overal hetzelfde
Hier moeten de politieke vrijheden worden ingeperkt
ten behoeve van een goed klimaat voor onze opbouw.
De rechten moeten enigszins worden opgeofferd,
om de armoede te kunnen bestrijden.

Verdomme! Verdomme!
Wat voor koeiestront is dat nou?
Denken ze soms dat rechtvaardigheid door een scheet kan worden vervangen?

In dit land worden de Rechten van de Mens alleen maar ingeperkt om de rijken en welgestelden
te verdedigen,
Arbeiders, boeren, vissers, journalisten en studenten
worden machteloos gemaakt
Oh, bewierrookte valsheid
Hoe lang zal jij nog de realiteit van dit leven kunnen weerstaan?

Ik hoor het lawaai van het verkeer,
ik hoor de schijnvertoning van een rechtszitting
ik hoor het nieuws -
stadsguerilla terroriseert Europa
een koopman, een vroegere handlanger van het fascisme,
een man die verbeten de arbeidersbeweging bestreden heeft,
is ontvoerd, en vermoord.
Door een groep boze mensen.

Ik, kijk naar de avondschemer in de haven,
mijn voeten doen pijn, en de sigaret in mijn mond is al weer uit.

Ik zie bloed aan de hemel.

Ja, ja, ja.
Het geweld begint de mensen te betoveren
de machtigen onderdrukken alles
en de bozen halen hun wapens tevoorschijn.
Schurken worden op schurkachtige wijze bestreden.
Dit is de gelegenheid die iedereen aanspreekt:
Als de rechtbank niet optreedt tegen officiële schurken
dan zullen de schurken van de straat hen wel vonnissen.

En wat zegt het gevoel van menselijkheid?
Wie heeft deze noodtoestand geschapen?
Moeten de mensen soms een voorbeeld nemen aan het gedrag van deze officiële schurken?
Waarom wordt er tegen hen niet opgetreden?
Wat zegt het gevoel van menselijkheid?

De brandende avondschemer
is kort, maar huiveringwekkend.
Nog even, en dan zullen de mensen op zoek gaan
naar de maan en de sterren.
Het zijn beelden van vergankelijkheid,
de hemel is immers verboden gebied geworden
en is nu bovendien besmeurd met de verdovende schemer.
Het oog en het hart zijn verdoofd door list en bedrog.

Ja, ik ben een oude man, vermoeid,
maar ik heb me nog niet overgegeven aan de dood.
Ik sta hier op een kruising van wegen
Ik voel dat mijn lichaam al een hond is,
maar mijn geest probeert nog een gedicht te schrijven, als mens.

Taufiq Ismail
Wat zou er gebeuren als...

Wat zou er gebeurd zijn als Adam geen appel had gegeten maar een avocado
Wat zou er gebeurd zijn als de aarde driehoekig was in plaats van rond
Wat zou er gebeuren als we het volkslied wegdeden en de Beatles opdracht gaven om een nieuw te componeren
Wat zou er gebeuren als de hoofdstad van Amerika Hanoi was en die van Indonesië Monaco
Wat zou er gebeuren als het om 11 uur vanavond precies zou beginnen te sneeuwen in de Saharastraat in Jakarta
Wat zou er gebeuren als onomstotelijk zou komen vast te staan dat de technocraten de schrijvers zijn van alle popteksten
Wat zou er gebeuren als de nationale schuld kon worden afbetaald met de opbrengst van Rendra's toneelstukken
Wat zou er gebeuren als alles gebeurde wat wij tevoren planden en als wàt gebeurde, door ons was gepland
Wat zou er gebeuren als de aktoestiek van de aarde zo goed was dat je thuis in de slaapkamer de bommen in Vietnam kon horen vallen en dat je de stappen kon horen van al die vluchtelingen en het geraas van vloedgolven en aardbevingen; als je de zachte stemmen kon horen van verliefde jongens en meisjes maar ook het lawaai van fabrieken en van de dieren in Afrika.
Wat zou er gebeuren als de regering mocht protesteren en de bevolking dan recht zou mogen spreken over háár geval
Wat zou er gebeuren als de kunst het maar hierbij zou laten en wij in plaats daarvan weer dieren gingen houden
Wat zou er gebeuren als de tijd aanbrak waarop we niet langer altijd opnieuw hoefden vragen wat of er zou...

Moyale Segale
Hoe kan ik

Hoe kan ik zingen van liefde als mijn liefde niet aanvaard wordt?
Hoe kan ik zingen van schoonheid als er geen schoonheid meer is?
Hoe kan ik mezelf wijsmaken dat wat ik drink, gezuiverd is?
Hoe kan ik doen alsof leven verboden is?
Hoe kan ik vroom mijn knieën buigen vol hoop
dat de gebraden duiven uit het niets mijn mond binnen vliegen?
Wat moet dat ontspannen gepraat over en weer
terwijl ze me links laten liggen terwijl ik gesneuveld ben?

Hoe kan ik mijn slokdarm volproppen met ik beschouw als resten?
Hoe kan iemand hongerig rondlopen tussen zo veel overvloed?
Hoe kan ik me vermaken terwijl ik niet weet waar mijn familie is?
Hoe kan ik snoeven van een demokratie die me tot underdog maakt?
Hoe waag ik het een crisis te bedwingen als die crisis in me zit?
Wat moet dat gedoe aan die conferentietafel,
terwijl Rome in brand staat?

Mike Nicol
Bij het raam

Wanneer ik zie hoe diep je slaapt
in het holst van de nacht
glip ik mijn bed uit en sta
vóór het raam. Je ligt er
zo jong en zo mooi:
je zachte borsten rijzen, je arm
tast naar de lege plek naast je
in bed. Toch is er geen
tederheid in deze kamer.
Verbittering en boosheid
verdringen mijn liefde terwijl
ik jou zo zorgeloos zie slapen.
De pijn die ons te wachten staat
drukt zwaar op deze nacht.
En buiten glanst in zwoele lucht
een halve maan en plotseling
breekt door de wolken licht.
De straten zijn verlaten
en toch zal, wat daarbuiten
plaats vindt aan geweld in
een of andere steeg, van invloed
op ons leven zijn.
Is er nog plaats voor liefde
en wat betekent ze, wat bergt ze
aan beloften in een verdachte tijd
wanneer bij het grimmige licht der dageraad
onschuldige mannen bij hun vrouwen
worden weggerukt
wanneer mensen zonder reden
in gevangenissen sterven.
Toch slaap je nog steeds en
nog steeds klemmen de vingers van dit land
zich vast, krampachtig, aan het hart;
eens kenden wij in verre steden
wandelend onder oude bomen
een liefde zonder angst.
Zullen die dagen terugkomen
opdoemend uit de mist als een eiland
waar ballingen wonen en koud
zich vastklampen aan elkaar
terwijl de wind de rotsen geselt?

Willie Adams
Geschiedenisles

Wist je mijn jongen van die man
die levenslang gevangen
zit op het eiland?
Nee meneer dat staat niet
in mijn leerboek.

Wist je mijn jongen van die man

die de dood vond door een val
van de trap in de gevangenis?
Nee meneer dat staat niet
in mijn leerboek.

Wist je mijn jongen van die man
die van zijn vrouw werd gescheiden
enkel omdat een korrupt systeem
hem nodig had als goedkope arbeidskracht?
Nee meneer dat staat niet
in mijn leerboek.

Wist je mijn jongen van die
negenenzestig mensen die wreed
maar onnodig de dood vonden
op de dag van Sharpeville?
Nee meneer dat staat niet
in mijn leerboek.

Dan zùl je van nu af onthouden
dat zíj de helden zijn van onze geschiedenis
voor eens en voor al.
Ja meneer, ik ben gek op geschiedenis.

Mandlenkosi N. Langa
We vragen je vergeving Zuid-Afrika*

We vragen je vergeving Zuid-Afrika
voor de leugens waarmee je vijanden
en waarmee de pers je heeft overladen
door je aan te klagen als rascist
terwijl je toch het meest demokratische
en meest vrije land bent dat de wereld
nochtans te zien geeft.
Daarvoor vragen we om vergeving.

We vragen je vergeving Zuid-Afrika
voor de vele vele jonge kommunisten
terroristen en anarchisten in je gevangenissen
want zij verdienen waarlijk dat ze daar zitten
ze vormen immers een bedreiging van de vrede
en de veiligheid van onze blonde kinderen
met de dauw van een blos op de wangen.
Lasteraars beweren dat je een onderdrukker bent
maar dat is weer zo'n leugen waarvoor
we om vergeving vragen Zuid-Afrika.

We vragen je vergeving Zuid-Afrika
voor de laster die wordt rondgestrooid
over je vreedzame en onschuldige politiemannen
van wie beweerd wordt dat ze gevangenen martelen
terwijl wij toch allemaal weten dat die lui
zich die wonden zelf hebben toegebracht
en zelf hun sigaretten doven op hun huid.
Daarom vragen we je nederig degenen te vergeven
die worden verondersteld te zijn vermoord
terwijl ze in feite enkel zelfmoord pleegden.
En ook de man die in een vlaag van zelf-terrorisme
zijn geslacht op de vloer vastspijkerde en de
man die zo'n tumult veroorzaakte door uit
een venster te vliegen van een huis aan het
John Vorster Plein
omdat hij dacht dat hij een zeemeeuw was,
we vragen je ook hen te vergeven Zuid-Afrika.

We vragen je vergeving Zuid-Afrika
voor hen die een hekel hebben aan pasjes
omdat de Afrikanen die nu eenmaal nodig hebben
speciaal op w.c.'s waar geen closetpapier is.
Vergeef ook de mijnwerkers die goud en diamanten
delven om onze vrouwen te laten schitteren
en om de rijkdom in stand te houden die
van ons land zo'n machtig land heeft gemaakt.
En als ze in die mijnen sterven
als gevolg van hun eigen onachtzaamheid
- nou en! - dan zorgen we voor nieuwe,
en vragen je hen te vergeven Zuid-Afrika.

* *fragment*

We vragen je vergeving Zuid-Afrika
voor degenen die beweren dat je wetten hardvochtig zijn;
voor de wet op de zedeloosheid die ons in staat stelt
ons erfdeel en ons kultuureigen zuiver te houden;
voor de wet op de groepsgebieden die ons komfortabel gescheiden houdt;
voor de wet die het grondbezit regelt om ons te
beschermen tegen de dieven die ons land willen stelen;
voor paragraaf 6 van de wet op het terrorisme
die de dood betekent voor al die terroristen
die niet geterrorizeerd willen worden;
voor de wet op de douane en accijnzen
die pornografie en kommunistische idealen buiten houdt.

We vragen je vergeving Zuid-Afrika
voor allen die beweren dat wij een wet
nodig zouden hebben die onszelf tegen jou
moet beschermen,
daarvoor vragen we je vergeving.

We vragen je vergeving Zuid-Afrika
voor de Verenigde Naties,
voor de Organisatie van Afrikaanse Eenheid,
voor het Afrikaanse Nationale Congres,
voor het Pan Afrikaanse Congres,
voor de Kommunistische Partij.

We vragen je vergeving Zuid-Afrika
voor al degenen die beweren dat je tijd voorbij is
en dat de tijd gekomen is waarop
je tegen iedereen zult moeten zeggen:
Ik vraag je om vergeving.

Leonard Koza
Die grens

Die hele blou lug is besoedel deur die geklap
en gekraak van outomatiese masjiengeweer wat nou
die geluid geword het van Afrika se oerwoud.

Die vrugbare aarde is nou besaai met rankende
ondergrondse pampoene wat lewe en voertuig op blaas
soos stof.

Langs die koel Zambezi oewers word net
menslike bondeltjies van bene aangetref van
gewese onverskrokke soldate, soldate van een stelsel van
selfsigtigheid wat jongelinge se sentimentele harte laat
verlang het om die swart gevaar te demp - en nou -

Met Jannie en Pieter verskeur deur rooi vuur
wie gaan nou die plaas erf?

Pramudya Ananta Tur op Buru*
Panda Nababan

Rechts: Paramudya Anania Rer.

Een schrijver opsluiten en zijn werk verbieden - het is een zeer effektieve manier van censuur die Indonesië toepast. Een schrikwekkend voorbeeld voor een beangstigd eigen land, een schijnbaar humane oplossing voor het kritische buitenland.

Zo is Pramudya Ananta Tur in het gevangenkamp op Buru terecht gekomen. Een groot schrijver, een intens levend mens.

Zijn werk is, zoals al het werk van links-geöriënteerde schrijvers, verboden lektuur sinds 1965.

Onderstaand interview werd gepubliceerd in het Indonesische dagblad *Sinar Harapan*. Het geeft een indruk van de wijze waarop een schrijver tot een politiek gevangene kan worden, en ook hoe een schrijver in gevangenschap leeft en denkt. Hoeveel het rode potlood van de censor heeft weggeschrapt uit het oorspronkelijke interview, is niet meer na te gaan; hoeveel de journalist zelf maar vast heeft weggelaten om het rode potlood werk te besparen evenmin.

Het ligt in de verwachting dat Pramudya binnenkort zal worden vrijgelaten, en daarom is het niet zo verbazingwekkend dat de publikatie van een interview met deze vooraanstaande politieke gevangene werd toegestaan door de autoriteiten. Zoals wel duidelijk wordt, leeft Pramudya in relatief gunstige omstandigheden. We moeten zijn lotgenoten, die op veel moeizamer wijze moeten zien te overleven, niet vergeten.

De felle zon schijnt ongenadig op het zinken dak van de barak. Groene akkers strekken zich uit zo ver het oog reikt. Vier honden liggen languit te slapen onder het afdak; de barak heeft vier houten muren en een aarden vloer. Het is op een middag in december. De barak ligt verlaten; de slaapplaatsen, waar oude versleten matten op liggen, zijn leeg. Sinds de vroege ochtend zijn de bewoners al druk in de weer. Sommigen op het veld, anderen in de rijstpellerij, nog weer anderen zijn aan het koken of houthakken. Maar de meesten zijn samengestroomd in de grote zaal van het hoofdgebouw om zich gereed te maken voor de terugkeer naar hun familie op Java. Plotseling klinkt er uit de verlaten barak een merkwaardig geluid. Het geratel van een typemachine. ‘Tik...,tiktik,tik’. Stilte, en dan opnieuw ‘tik...,tik,tik,tik’.

Pramudya

Een man in een wit shirtje waarvan de voorkant bedrukt is met een rij galopperende paarden zit ingespannen te tikken. Pramudya Ananta Tur (53), schrijver, geboren in Blora op Midden-Java, echtgenoot en vader van zeven kinderen. Vrouw en kinderen zijn ver weg, in Jakarta. De nationale tragedie, de coup van 1965, heeft ook deze beroemde schrijver meegesleurd. Hij was destijds voorzitter van de *Lekra*, het Instituut voor de Volkskultuur, dat geaffilieerd was met de nu verboden kommunistische partij (PKI). Satyagraha Hoerip, een kenner van de Indonesische literatuur, heeft het werk dat Pramudya schreef voordat hij bij de Lekra ging (boeken als *Pertjikan Revolusi, Keluarga Gerilja, Tjerita dari Blora* en *Meraka jang dilumpuhkan*) geprezen als het beste wat de Indonesische literatuur ooit heeft voortgebracht.

Het werk van Pramudya is duidelijk van mindere kwaliteit geworden nadat hij zich bij de Lekra had aangesloten (boeken als *Midah simanis bergigi emas* en *Tjerita dari Djakarta)*, vooral toen hij lezingen, voordrachten en toespraken begon te houden die meer politiek dan literair van aard waren.

‘Ik ben gearresteerd in oktober 1965 in mijn huis in Rawamangun’, zegt Pramudya als hij het verleden terughaalt. Over de episode in zijn leven die hem uiteindelijk op het eiland Buru bracht vertelt hij op vlakke toon, met een verre, ombestemde blik in zijn ogen.

‘Toen ik gearresteerd werd, was mijn vrouw twee maanden in verwachting, mijn jongste zoon is nu twaalf. Ik heb hem Yudistira genoemd’, zegt Pramudya. Yudistira is de oudste van de Pandawa's, de vijf broers uit het heldengedicht Mahabharata. In de wayang is hij het symbool van ‘het volmaakte geduld’.

Eerst werd Pramudya gevangen gehouden in het gebouw van het Militair Streekkommando, daarna werd hij overgebracht naar de gevangenis aan de Jalan Gunter, toen naar de Salembagevangenis, daarna naar de Tangerang-gevangenis, en vandaar weer terug naar de Salembagevangenis. Dat was tussen 1965 en 1969.

Bijzondere behandeling

In juli 1969 werd Pramudya samen met duizenden andere gevangenen overgebracht naar het gevangeneiland Nusakambangan ten zuiden van Java. Vier maanden later behoorde Pramudya tot de eerste groep gevangenen die naar Buru werd verscheept.

'De eerste vier jaren waren de moeilijkste van mijn leven. Ik moest vechten om in leven te blijven', vertelt Pramudya koel. 'Ik woonde in een hutje en moest elke dag grond ontginnen en wegen aanleggen', vertelt hij.

> Als ze dit hier op Buru inderdaad veranderen in een transmigratie-projekt zoals ze van plan zijn, dan heb ik daarvoor mijn bijdrage ruim geleverd. Ik heb samen met mijn kameraden 500 m2 sawah aangelegd, en ongeveer 4 hektare voor droge landbouw, zegt hij met nauw verholen trots.

In 1973 kreeg Pramudya een speciale behandeling, beter gezegd een voorkeursbehandeling vergeleken bij zijn duizenden medegevangenen. Dit dankzij het bezoek van de toenmalige chef van de Kopkamtib (Staatsveiligheidsdienst) generaal Sumitro. Deze stelde Pramudya in de gelegenheid om zich geheel te wijden aan het schrijven. Pramudya kreeg papier, een typemachine, en hij werd vrijgesteld van landarbeid en andere taken die hem hinderden bij het uitoefenen van zijn beroep. Hij moest alleen helpen bij het houthakken voor de keuken. 'Dat is om in konditie te blijven' zegt hij schertsend.

Pramudya is niet de enige die een speciale behandeling krijgt. Zo is bijvoorbeeld ook Mangandar Gultom, eveneens een oud-lid van de Lekra, een schilder van de kunstakademie in Yokyakarta, in de gelegenheid gesteld om zijn talenten te ontwikkelen. En dan zijn er nog twee doktoren, een aantal ingenieurs (landbouwdeskundigen en technici) en andere gevangenen met een specialisme die hun kennis in praktijk mogen brengen.

Deze weidse natuur, waarin men zich elke dag naar hartelust vol mag zuigen met frisse lucht, biedt 'gouden kansen' die men buiten Buru niet makkelijk krijgen zal; ze zullen het grif bekennen. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat deze mensen in goede konditie zijn, levendig en vol vitaliteit.

Ontoegankelijk

Het dorp Mako is het centrale punt van alle aktiviteiten; het is tegelijk ook het bestuurscentrum van het detentie-oord Buru. Mako, dat tussen Unit I en Unit II ligt, heeft een atelier (dat klinkt beter dan een werkplaats), waar men kan schilderen en beeldhouwen, er is een werkplaats om gereedschap en meubilair te maken, en hier staat ook een bijna komplete set muziekinstrumenten, van drum en gitaar tot viool. Evenals in de andere Units staat in de gemeenschappelijke ruimte in Mako een televisie-toestel, waar alle gevangenen naar mogen kijken. Sinds 1974 mag het woord ‘tapol’ (politieke gevangene) niet meer worden gebruikt: alle gevangenen heten tegenwoordig ‘warga’ (burger).

De oude type-machine van het merk Royal 404, dat al enkele zware reparaties heeft ondergaan, ratelt maar door.

‘Goedemiddag..., Pramudya?’ vraag ik aarzelend.

Hij houdt op met tikken en neemt mij vanachter zijn lichte brilleglazen met een koude blik op. ‘Hoe weet U dat ik hier ben?’ luidt zijn wedervraag.

Het klinkt niet erg uitnodigend; mijn aanwezigheid schijnt hem te storen. Zijn blik gaat van mij naar het papier in zijn machine, en dan vraagt hij ineens: ‘Wie bent U?’ Tevoren had ik al van een landbouwfunktionaris die hier al meer dan tien jaar werkzaam was, gehoord dat Pramudya nogal gesloten is. Als iemand van het personeel hem iets vraagt, antwoordt hij altijd met een of twee korte zinnen. Maar als er hoog bezoek komt uit Jakarta, zoals generaal Sumitro destijds, dan wil hij wel praten.

Misschien heeft hij gelijk. Pas toen Pramudya begreep dat hij te maken had met een journalist uit Jakarta, verdween zijn stugheid.

Voor het gesprek begon, pakte Pramudya een ballpoint en een blocknote, en noteerde mijn naam en die van mijn krant. De kamer was speciaal voor Pramudya gemaakt, met een raam, en een eigen deur. In het dorp Mako, waar deze barak staat, is nergens prikkeldraad te zien, laat staan tralies, ook niet in de kamer van Pramudya. Een kamer van drie bij drie, met een bed, een eenvoudige tafel om aan te tikken of te schrijven, een houten kast en een lange bank langs een van de muren.

Op de kast staat een familie-portret, in kleur: zijn vrouw en enige dochters voor hun huis in Rawamangun in Jakarta, met een stralende glimlach.

‘In deze kast liggen al mijn bezittingen, ook de boeken die voltooid zijn’, zegt Pram terwijl hij de kast openmaakt. Ik zie een stapeltje kleren, een sarong, vergeelde papieren, en wat kleine dingen. Het ziet er wat rommelig uit. Enthousiast pakt hij er een stapeltje papier uit, waar een omslag om heen zit. Hij legt het op tafel, en vertelt dat drie van zijn

werken overhandigd zijn aan de kampleiding. 'Ik weet niet of het gepubliceerd kan worden', zegt hij zachtjes.

Hij ziet er eigenlijk nog jong uit voor zijn leeftijd; zijn haar is netjes gekamd, hij heeft een leesbril met een sterkte van anderhalf. 'Eigenlijk zijn de glazen niet sterk genoeg meer', zegt hij terwijl hij zijn bril afneemt. In zijn T-shirt ziet hij er forsgebouwd uit. 'Elke ochtend maak ik een wandeling van een paar kilometer'.

Tijdens het gesprek rookt Pram aan een stuk door, als een lokomotief. 'Ik ben nu eenmaal een zware roker', zegt hij terwijl hij een sigaret rolt van donkerbruine tabak die in een plastic zeepbakje ligt.

Mochtar Lubis

'Dit shirt met die paarden hebben mijn kinderen toegestuurd vanuit Jakarta. Mijn kinderen zien me misschien graag jong', vervolgt hij gekscherend. 'Ik heb al zes maanden niets van thuis gehoord, geen brief, geen pakje, helemaal niets. Ik leef van de goedheid van mijn vrienden hier; die tabak heb ik ook van hen'. Hij neemt een flinke trek aan zijn sigaret.

'Hoe gaat het met Mochtar Lubis? Is hij gezond?' vraagt Pramudya. Hij vertelt van zijn laatste ontmoeting met Mochtar Lubis in 1973 toen deze Buru bezocht. Hij had Pramudya een doosje zalf, een slof krètèk-sigaretten en een tube tandpasta gegeven.

'Wil je hem mijn dank nog eens overbrengen?' Blijkbaar is Pramudya enigszins op de hoogte van wat er buiten gebeurt. 'Ik hoorde dat Sitor Situmorang vrij is, kan hij nu weer schrijven? Als ik straks vrij kom, kan ik dan ook schrijven? Ik ben bang dat veel mensen mij zullen aanvallen, misschien Mochtar Lubis ook wel', zegt hij op een toon die geen kommentaar behoeft.

'Waarom zou Mochtar dat doen?'

'Mijn manier van denken en de zijne verschillen nogal, persoonlijk heb ik trouwens niets tegen hem', voegt Pram er onmiddelijk aan toe. En hij begint te vertellen over de zestiger jaren toen Mochtar in de gevangenis zat en hijzelf een van de vooraanstaande leden van de Lekra was, 'Ik heb toen persoonlijk samen met andere kunstenaars een verklaring opgesteld om er tegen te protesteren dat Mochtar Lubis werd gevangen gehouden. De mensen van de Lekra hebben me dat zeer kwalijk genomen, maar ik heb me daar niets van aangetrokken'.

De lekra

Wat heeft Pramudya er toe gebracht om lid te worden van de Lekra?

> In het begin zag ik de Lekra als een organisatie van kunstenaars die zich oriënteerden

> op de belangen van het volk. Dat trok me aan. Ik wist eigenlijk niets van organisaties en zo, maar toch ben ik tot voorzitter benoemd. Dat heb ik zonder nadenken aanvaard. Ik was het in veel opzichten eigenlijk niet eens met het beleid van de Lekra, vooral niet hun band met de Kommunistische Partij. Dat ik nu zeg dat ik geen benul had van organisaties, wil ik niet als excuus gebruiken. Waarom zou ik nog naar een excuus zoeken na alle ellende die ik heb doorgemaakt. Ik wil alleen maar zeggen hoe het werkelijk is gegaan. Ik wist niets van organisaties.

Het laatste herhaalt hij enige malen.

Heeft Pramudya ooit schriftelijk laten blijken dat hij het niet eens was met de Lekra?

'Nee, alleen mondeling. Zoals ik al zei, ik wist niets van organisaties'.

Bumi Manusia

Sommigen beweren dat Pramudya na zijn toetreding tot de Lekra niet meer kreatief was, en dat zijn werk niet meer dezelfde kwaliteit had als daarvoor. Is dat waar?

'Iedere schrijver zal zeggen dat zijn oudere werk minder is natuurlijk. Het beste is waar hij op het moment mee bezig is'.

'En boeken als *Bukan Pasar Malam, Keluarga Gerilja* en *Mereka jang dilumpuhkan?*

'Ach, dat is jeugdwerk, dat ging eigenlijk alleen over wat ik zelf heb meegemaakt in mijn jeugd en in de tijd van de Revolutie, de strijd om de onafhankelijkheid'.

Pramudya vertelt dat hij tijdens zijn verblijf op Buru een tiental romans heeft geschreven en een concept heeft gemaakt voor een encyclopedie. Op dit moment heeft hij pas 2000 onderwerpen in drie delen. Ik ben van plan om het uit te breiden tot 20 delen, en als er later gelegenheid voor is, zou ik 300 geleerden van verschillende disciplines nodig hebben om het af te ronden'. Pramudya wijst op de drie delen, 'Ze zijn nog niet op volgorde, ik zal ze binnenkort alfabetisch ordenen'.

Van de boeken die al klaar zijn noemt hij *Bumi Manusia* (De aarde van Mensen), *Anak Semua Bangsa* (Kind van alle Volkeren), *Jejak langkah diantara lumpur* (Voetsporen in de Modder), *Mata Pusaran* (Draaikolk), *Magrib* (Avondgebed) en *Arus Balik* (Tegenstroom). ‘De titel *Voetstappen in de Modder* wil ik nog veranderen, omdat het geassocieerd zou kunnen worden met mijn verblijf op Buru’, zegt hij voorzichtig.

> Over het algemeen heb ik geput uit onze nationale geschiedenis. De roman *Mangir* bijvoorbeeld gaat over het ontstaan van het rijk Mataram. Er waren destijds rond Mataram op Midden-Java allerlei dorps-republiekjes, en Mangir was een van de leiders van zo'n dorpsrepubliek. De roman vertelt over de strijd van Mangir tegen het feodalisme van Mataram, en hoe hij tenslotte het onder-

> spit moet delven. De roman *Mata Pusaran*, 500 bladzijden dik, handelt over de val van het Oost-Javaanse Rijk Majapahit, en de roman *Arus Balik* vertelt in 800 bladzijden de komst van de Portugezen naar Indonesië in de zestiende eeuw.

Herhaaldelijk en met nadruk zegt Pramudya dat hij deze historische romans later hoopt aan te vullen met resultaten van bronnen-onderzoek. ‘Dat is het risiko als je geschiedenis wilt schrijven zonder de beschikking te hebben over een bibliotheek’, voegt hij er aan toe.

‘Ik beschouw *Bumi Manusia* als mijn beste werk tot nu toe.’

Waarom *Bumi Manusia*? ‘Omdat ik in deze roman al mijn liefde voor mijn vaderland, en mijn volk heb gelegd,’ zegt hij op besliste toon.

Wijsheid

‘Wat zijn uw bevindingen na deze dertien jaar?’ ‘Mijn bevindingen?’ zegt Pram terwijl hij me strak aankijkt. Hij heeft duidelijk niet veel zin om daar antwoord op te geven. Even is het stil. Dan bewegen zijn lippen ineens: ‘Ik heb wijsheid gevonden.’ Zijn gezicht begint te stralen, en ongevraagd vertelt hij waar en hoe hij die wijsheid gevonden heeft.

> Ik heb de Bijbel gelezen, vooral het Oude Testament, dat heb ik vier keer gelezen. Het is de grootste roman die ik in mijn leven gelezen heb. Een roman over een volk dat opstaat, valt, weer opstaat en opnieuw valt en dan uiteindelijk de wijsheid vindt. Het vinden van die wijsheid, dat heeft me enorm aangegrepen. Als ik overdenk wat ik tot nu toe heb meegemaakt, dan geloof ik dat ik ook de wijsheid heb ontdekt, in mezelf. De wijsheid om te aanvaarden dat ik hier op het verre Buru moet zitten, die wijsheid heeft me de kracht gegeven te overleven.

‘Waarom las u niet door in het Nieuwe Testament?’

> Ik houd niet van dat doktrinaire, neem me niet kwalijk, ik wil de mensen die godsdienstig zijn en in het Nieuwe en het Oude Testament geloven, niet kwetsen. Als schrijver acht ik elk geschrift hoog dat het lijden van een volk kan verlichten.

Boven zijn bed hangt een plank aan de muur met daarop een Bijbel, de Koran en een woordenboek Duits-Engels.

> Ik ben Duits aan het leren, en ik wil ook Frans gaan leren, maar helaas heb ik nog geen Frans woordenboek. Eigenlijk is een woordenboek al genoeg als je een taal wilt leren.

Op zijn tafel ligt een boek in een verfomfaaid lichtgroen omslag: *A heap of Ashes* by Pramudya Ananta Tur, edited and translated by Harry Aveling. Het is een

bloemlezing van korte verhalen, op de voorkant staat een foto van zijn vrouw met enkele van hun kinderen. ‘Dit boek heb ik gekregen van een buitenlandse journalist die hier een bezoek bracht.’ Op de

boekenplank liggen verder nog een roman getiteld *Ilona* van Hans Habe, en nog een paar boeken die, dat spreekt vanzelf, de inspektie van de autoriteiten zijn gepasseerd. Zoals ieder mens denkt Pramudya vaak aan zijn vrouw en kinderen.

Rechts: Paramudya.

Plotseling vraagt hij: ‘Hoe is het met dat huis van mij dat in beslag genomen is? Zou ik dat weer terug kunnen krijgen?’ Blijkbaar heeft hij gehoord dat zijn huis in Rawamangun nu door andere mensen wordt bewoond.

> Ik ben eigenlijk niet zo'n prater, daarom heb ik altijd geschreven, van jongsaf aan. Ik ben niet verder gekomen dan de tweede klas van de middelbare school; toen ben ik gaan werken op het persbureau ‘Domei’, daarna volgde ik onderwijs aan de Islamitische Hogeschool. In de Vrijheidsstrijd ben ik editor van het tijdschrift *Voice of Free Indonesia* geweest, de Indonesische editie. Als kind hield ik al een dagboek bij, later ben ik romans gaan schrijven. Volgens mij wordt de kwaliteit van een roman bepaald door het vermogen om persoonlijke ervaringen te versmelten met wetenschappelijk inzicht; kunst is de expressie van die synthese. Ik ben ook in het leger geweest, met de rang van luitenant. Na de reorganisatie van het leger vloog ik er uit. Van 1947 tot 1949 zat ik in Nederlands gevangenschap in de gevangenis van Bukit Duri in Jakarta.

Ik zit ontspannen naar zijn levensverhaal te luisteren. Plotseling vraagt Pramudya: ‘Wanneer word ik vrijgelaten?’

Blijkbaar heeft hij van de kampautoriteiten gehoord dat de regering besloten heeft om alle B-gevangenen op het eiland Buru, waar Pram ook toe gerekend wordt, het komende jaar vrij te laten.

‘In 1949 was ik ook bij de laatste groep. Het zal mijn lot wel zijn.’

Een diepe stilte. Het wordt donker.

VERTALING: PRAMUDYA WERKGROEP, LEIDEN.

Eindnoten:

* Uit: *Sinar Harapan*, 18 - XII - 1978

In plaats van een verdrietig verhaal over pers-breidel, preventieve censuur en verschijningsverboden volgt hier een vertaling van het artikel *Onze Pers* dat in januari 1978 werd gepubliceerd in het studentenblad van de Technische Hogeschool van Bandung. Het werd geschreven door M.A.W. Brouwer, een psycholoog van Nederlandse afkomst. Brouwer schreef in het begin van de jaren zeventig veel gelezen (en later gebundelde) artikelen voor het vooraanstaande Indonesische dagblad *Kompas*, waarin hij op vaak niet mis te verstane wijze de wanverhoudingen in de Indonesische samenleving aan de kaak stelde. Die artikelen verschijnen nu niet meer en de reden valt niet moeilijk te raden.
Dat *Onze Pers* gepubliceerd mocht worden, lijkt paradoxaler dan het is. Januari 1978 was in de periode vlak voor de herverkiezing van generaal Suharto tot president. Vooral studenten durfden zich te roeren en waagden het, zaken aan te kaarten op een manier die tevoren ondenkbaar was en al spoedig weer ondenkbaar werd: de studentenonrust werd op zeer gewelddadige wijze weggewalst. Het glimpje van vrijheid van meningsuiting waar Brouwer hier op zijn eigen, puntige wijze voor pleit verdween weer onder de grond.
De goede journalisten moesten opnieuw hun toevlucht zoeken in artikelen en nieuwsvoorziening met een dubbele bodem, het enige middel dat de Indonesische journalistiek nog rest om iets van kritiek te kunnen spuien. Ze zijn er zeer subtiele meesters in geworden.

Onze pers*
m.a.w. brouwer
Vertaling: Pramudya werkgroep, Leiden

Er wordt wel eens aan Mochtar Lubis, aan Hafas en aan andere kritische mensen gevraagd waarom ze nooit meer in kranten schrijven. Lubis heeft daar ooit op geantwoord dat hij natuurlijk wel schrijft, maar dat niemand het drukken wil. Dat is een juist antwoord. De kranten hebben hun eer verkocht door geld te lenen van de regering. Precies als een hoer haar lichaam verkoopt aan de meest biedende, zo heeft onze pers de waarheid verkocht aan de meest gulle gever. Geld maakt vrienden, zoals dat heet.

In het oktobernummer van het blad *Prisma* legt Jakob Utomo van het dagblad *Kompas* uitvoerig uit dat een redakteur precies als een kind is dat zijn voet in een rivier steekt: als hij gebeten wordt door een kreeft rent het meteen naar zijn moeder. Als dat dan de vrije pers moet voorstellen, dan kan zo'n kind maar beter niet naar de rivier gaan, maar lekker thuisblijven bij zijn moeder. Dan kunnen onze redakteuren beter ondubbelzinnig de stem van de regering worden. Kranten als *Kompas* hebben prachtige gebouwen, maar de persmensen zijn verraders van het volk en werktuigen van manipulatie.

Van dat kostbare graf in Solo wordt gezegd dat het niet voor de familie van de President is, en dat het dus ook niet bekostigd wordt met geld van de Jalan Cendana; maar met welk geld dat graf dan wèl betaald is, dat durft de pers zich niet af te vragen, en evenmin of daar misschien een bedelaar zal worden begraven, die leefde als een

hond maar begraven zal worden als een vorst. Van onze heer Z.H. Ibnu Sutowo, de vroegere direkteur van Pertamina, wordt geregeld verteld dat hij huisarrest heeft, en tuinarrest, en keukenarrest, maar er wordt niet verteld dat hij golf speelt in Kuala Lumpur en ook niet hoe dat nou mogelijk is als hij huisarrest heeft. We krijgen te horen dat er in Priok 34.000.000.000 Rp. verduisterd is, inderdaad vierendertig miljard rupiah, maar wie de misdadigers zijn die al dat geld verduisterd hebben, dat wordt er niet bij verteld, en ook niet wie er zijn voordeel mee heeft gedaan. Journalisten zijn precies als clowns: ze stelen een olifant, en als de politie hen dan vraagt waar ze met die olifant heen gaan vragen ze vol verbazing: ‘welke olifant bedoelt U?’ Dat mooie graf voor de vrouw van de President - iedereen praat er over - kost slechts 500.000.000 rupiah, maar geen journalist die zich afvraagt wat dat ‘slechts’ nu eigenlijk betekent.

Onze pers is kort van memorie. Een zaak die 's maandags verbazing wekt, is dinsdags al weer vergeten. En terwijl er zoveel belangrijke zaken zijn, wordt de inkt van de druk-machines gebruikt voor verhalen over taal, kunst, en kletspraat van rechtsgeleerden.

De pers heeft twee funkties: informatie geven en kritiek leveren.

Informatie van de regering aan de samenleving en van de samenleving aan de regering. Kritiek is de stem van het volk dat heel goed het verschil weet tussen waar en vals, goed en kwaad. Er bestaan nogal wat misverstanden over die twee funkties. Informatie die His Master's Voice is, is geen informatie, maar puur bedrog, en de misverstanden die bestaan over de vraag wat precies kritiek is, zijn nog veel verbijsterender. Ik ben eens een keer samen met een aantal studenten uitgenodigd door een generaal wiens kind geslaagd was voor een examen aan onze Fakulteit. Meneer was allervriendelijkst, maar plotseling gooide hij het over een andere boeg: hij had ons tijdschrift *Kampus* gelezen en dat had hem bepaald niet kunnen bekoren. ‘Jij komt uit Nederland, waarom heb jij geen kritiek op de toestanden daar?’ En dat is nou precies het gevaar voor mensen als Hafas, Mochtar Lubis, Rendra, Nasution, Aini en Syahrir. Ze worden beschouwd als kritikasters, mensen die alleen maar slechte dingen willen zien en alleen maar op negatieve manier zaken naar voren willen brengen, opdat het land in verwarring geraakt, de kommunisten de macht overnemen, het volk en het leger van elkaar vervreemd worden en uiteindelijk Juliana weer vorstin wordt.

In werkelijkheid is het de bedoeling van deze mensen om de vrijheid in te vullen die in 1945 tegen zo'n hoge prijs bevochten is. ‘Vrijheid? dat probleem valt wel mee. Zal ik het je op een papiertje geven? Het is zonder vrees voor de politie leven en hardop praten in een vol café’ (Carmiggelt). Zolang de mensen bang zijn voor de politie en voor al die geheime diensten, zijn we niet vrij.

Hier in Bandung op de Jalan Braga zien we soms mensen lopen die nog viezer dan honden zijn, ziek en halfnaakt. En daarnaast staat dan het huis van Hasyim Ning dat 3.400.000.000 rupiah heeft gekost. En niemand vindt dat blijkbaar raar. In de koloniale tijd woonden de kolonialen in paleizen, landhuizen en villa's en de inlander zat gehurkt langs de rivier. Daar heeft de Vrije Pers een funktie.

Natuurlijk wil dat niet zeggen dat alles bij de regering voor de deur moet worden gelegd. Dat zou alleen maar een voortzetting zijn van de koloniale tijd, toen alles van de regering werd verwacht. Die mensen daar op de Jalan Braga moeten worden geholpen door partikuliere instanties, en wij als partikulieren moeten zo veel mogelijk zelf regelen. De jurisdictie van de regering houdt zich immers bezig met het algemeen belang, en wat de samenleving zelf kan regelen moet de samenleving ook zelf regelen. Het volk moet zoveel mogelijk door partikuliere instanties geholpen worden, maar het moet ook zijn stem kunnen laten horen. Dat is de stem van een Vrije Pers, Nationaal en moedig.

Als er 's maandags iemand wordt doodgeslagen in de gevangenis, moet dat dinsdags met grote koppen in de kranten kunnen staan, als het nauwkeurig gecheckt is. En dat is alleen mogelijk als de kranten financieel niet aan de een of andere instantie gebonden zijn. Als ze drie-vierde van het kapitaal lenen van een ministerie, hoeven we niet te verwachten dat ze hun mond erg wijd zullen open doen. In ons land is Vrijheid een zeer relatief begrip. Dat blijkt wel uit de kranten die op de kampus kunnen verschijnen. Onze nationale Pers heeft daar blijkbaar een ander idee over, ze is feodalistisch en laf.

Naar de rivier rennen mag best, en dan je voet in het water steken is uitstekend. Maar als je dan gebeten wordt, moet je niet meteen naar je moeder rennen. Die beet is nu eenmaal de prijs die moet worden betaald voor de Vrije Pers.

Een diktatuur begint altijd met het uitschakelen van de nationale pers - in Argentinië werd de hoofdredakteur van *La Prenza* gearresteerd, in Zuid-Afrika liet Vorster journalisten arresteren en Hitler liet een dag na zijn machtsovername de redakties van alle onafhankelijke kranten gevangen zetten.

Het volk heeft onafhankelijke informatie nodig. Vanaf 1960 tot aan de Malari in 1974 kochten niet-akademici op het grote plein in Bandung bij voorkeur de weekbladen van de studenten; ze wilden graag lezen wat de grote kranten niet publiceerden.

Lucht, water, eten en een Vrije Pers zijn de primaire behoeften van een menselijke wereld.

Eindnoten:

* Uit: 'Kampus, karya dan opini inteligensia muda ITB Bandung', januari 1978.

De gemene zaak van lezers en schrijvers tegen de onderdrukking in Latijns-Amerika[*]

Julio Cortázar
Vertaling: Barber van de Pol

Ik geloof niet zo in schrijverscongressen en ik heb er maar een paar keer aan meegedaan. Dat ik vandaag hier ben, komt omdat ik een dergelijke belangrijke bijeenkomst beschouw als een mooi platform om mijn standpunten uiteen te zetten. Mijn woorden zijn niet bestemd voor de mensen onder u met wie ik een ander soort dialoog of contact kan en zal hebben. Maar dankzij de massa-media kan ik me van hieruit richten tot het hele publiek in Latijns-Amerika en in het bijzonder tot dat van Argentinië.

Enkele maanden geleden woonde ik een internationale schrijversconferentie bij in Montreal. Het onderwerp was *De schrijver en de lezer*, maar ik gaf de voorkeur aan de omgekeerde formulering, volgens mij het enige positieve bij ons intellectueel bezigzijn, dus *De lezer en de schrijver*. Bijna iedere belangrijke boodschap bereikt haar publiek via het geschreven woord; het is nuttig en nodig dat wij, intellectuelen, met elkaar discussiëren, maar écht belangrijk in de huidige crisissituatie is de trage projectie op het bewustzijn van de mensen die, om maar al te bekende, verbitterende redenen, iets als de ‘derde wereld van de geest’ vormen. Ik voel als Latijnsamerikaan dat ik, als ik op ethische gronden het bestaan van deze derde wereld van de geest aanklaag, een slecht geweten heb dat ik deel met een heleboel andere schrijvers en dat niet verdwijnt door op hoog discussieniveau te communiceren met collega's. Maar ik weet tegelijkertijd dat bemoeienissen met de zuiver politieke strijd niet de essentiële taak van de schrijver vormen. Voor hem zijn poëzie, fictie en schrijfexperimenten dé reden van zijn werk en hét werk van zijn rede. Het zoeken naar evenwicht, harmonie tussen beide bezigheden is een even intens als mismoedig streven. Het is logisch dat schrijvers zich doorgaans opsplitsen in twee groepen: zij die kiezen voor politieke literatuur en zij die zich opsluiten in het pure scheppen. Maar in Latijns-Amerika - ik doel met name op het Zuiden - botst deze keuze met de werkelijkheid. Er zijn weliswaar tegengestelde lezers, minderheden die óf militante óf strikt literaire literatuur willen. Maar er is een steeds groeiende meerderheid die door het lezen van literatuur zowel een intense behoefte aan vermaak bevredigd zien, alsook de acute behoefte aan eigen identiteit, waardigheid, individuele en collectieve vrijheid, hun door de binnen- en buitenlandse vijand ontzegd.

Al geldt deze situatie voor zowel de lezer als de schrijver in vele landen en in alle delen van de wereld, toch denk ik dat zij op het moment het schrijnendst is in het zuidelijk deel van Latijns-Amerika. Bewust van hun identiteit beroofde individuen en groepen in Argentinië, Uruguay, Paraguay en Bolivia (en niet te vergeten Brazilië dat al zo lang gemuilkorfd is) bevinden zich in feitelijke gevangenschap. Zij zijn niet alleen verstoken van ieder contact met de buitenwereld, maar ook van dat met hun medegevangenen. Vandaar dat ik, al gaat dit probleem miljoenen op aarde aan - onder wie duizenden intellectuelen in of verjaagd uit hun land -, de situatie in mijn land wil benadrukken en mezelf presenteer als een van de verbannen Latijnsamerikanen die weigeren in de marge van de dagelijkse hel te schrijven. Ik

heb meer dan twintig jaar vrijwillig in Europa gewoond en dat was een persoonlijke vervulling zonder dat de wortels van mijn nationaliteit werden doorgesneden. Dat ik mezelf tegenwoordig als een gedwongen balling beschouw, betekent niet dat mijn gedrag of werk anders is geworden. Ik heb altijd als al die andere Latijnsamerikanen die, duizenden

kilometers van hun land, in het spaans schreven en blijven schrijven, contact met mijn gevangen of gekleineerde broeders gehouden. Het is voor hen dat ik schrijf, want het is in hun taal, die altijd de mijne zal zijn, dat ik schrijf. Samen met al die anderen zoek ik naar een manier om er toe bij te dragen de bevrijding dichterbij te brengen. Als ik hier vandaag het woord voer, is het om die reden en niet uit een of andere clubgeest; de lezers zullen altijd belangrijker voor me zijn dan de schrijvers.

Men moet zich geen illusies maken over het totale aantal lezers in Latijns-Amerika, met de bewonderenswaardige uitzondering van Cuba. Het verbleekt naast de massa's gedeeltelijke of algehele analfabeten. Toch is binnen dat meer dan negatieve panorama de laatste twintig jaren een duizelingwekkende toename te bespeuren in het lezerstal dat werk van eigen auteurs op de voet volgt. De meesten van hen zoeken bij het lezen iets meer dan vermaak of vergetelheid. Hun lezen is altijd kritischer en veeleisender en wil de literatuur dichter brengen bij het gebied van de concrete ervaring, de getuigenis, de actie. Lezen betekent voor hen zichzelf of hun omgeving lezen; na lezing van een boek ontwaken ze, als de oude zeerob van Coleridge, *sadder and wiser:* bedroefd om geofysische redenen die we allemaal maar al te goed kennen en wijzer omdat onze literatuur van tijd tot tijd beter helpt begrijpen en handelen.

Ik zal een eenvoudig voorbeeld geven dat helaas tot in het oneindige kan worden aangevuld. Het afgelopen jaar kwam in Spanje een verhalenbundel van mij uit die tegelijkertijd in Argentinië zou verschijnen. De zogenaamde regering van mijn land liet de uitgever weten dat het boek alleen gedrukt zou worden als twee verhalen zouden worden geschrapt die schadelijk werden geacht voor het regime. Het ene ging, zonder enige politieke toespeling, over een man die plotseling in Buenos Aires verdwijnt. Dit verhaal werd schadelijk voor de militaire Junta geacht omdat in Buenos Aires dagelijks mensen verdwijnen over wie je nooit meer iets hoort. Verdwijning is de geraffineerde vervanging geworden van de moord-op-klaarlichte-dag of de ontdekking van massagraven. De regering van Chili en Argentinië en de sympathiserende commando's hebben een techniek ontwikkeld die de kans biedt om te doen of ze niets weten van het lot van de vermisten en om bovendien op wrede wijze de hoop van familie en vrienden te rekken. Dat was - we zijn nu eenmaal onder schrijvers - ook het lot van de Argentijnse schrijvers Haroldo Conti en Rodolfo Walsh. Maar het noemen van deze twee bekende namen is als het laten vallen van twee druppels water in een vat dat tot de rand gevuld is met andere, vrijwel altijd onbekende namen, van arbeiders, activisten, vakbondsleden, en een eindeloze rits advocaten, doktoren, psychiaters, natuurkundigen. Het geval van de rector van de Universiteit van Bahía Blanca en dat van de Franse nonnen - breed uitgemeten in de kolommen van de Europese pers - is uitzonderlijk, al lijkt de situatie, al dan niet onder internationale druk, verbeterd. Zij is echter bij lange na nog niet normaal; de omstandigheden die de verdwijningen toelaten blijven immers dezelfde. Het is voldoende om te weten dat het hoofd van de militaire Junta in Argentinië zich uit het leger heeft teruggetrokken om als burger tot 1981 het bewind te kunnen blijven voeren. Militair of burger, de slachtoffers blijven dezelfde net zo goed als de verantwoordelijken dezelfde zullen zijn.

Het tweede gewraakte verhaal ging over een klandestien bezoek aan de commune van Solentiname, in het grote centrale meer van Nicaragua. Er staat niets in dat de

Argentijnse Junta rechtsstreeks beledigt, maar alles is beledigend omdat het de waarheid vertelt over wat in zovele Latijnsamerikaanse landen gaande is. Dit verhaal bleek trouwens op een trieste manier profetisch, want een jaar later vernietigden troepen van dictator Somoza de kleine, zachtaardige Christengemeenschap. Een van Latijns-Amerika's grote dichters, Ernesto Cardenal, was de leider van Solentiname. Ik vraag geen excuses voor het feit dat ik hier mijn eigen ervaringen aanhaal. Zij zijn slechts een spiegel voor al die andere gevallen van censuur, een censuur die de schrijvers en lezers in ons land muilkorft. Het is waar: een schrijver vindt altijd wel een mogelijkheid om te schrijven of te publiceren. Maar aan de andere kant van de muur zitten de mensen wier enige informatiebron de officiële is. Aan de andere kant zit een generatie jongeren en kinderen die, bijvoorbeeld in Chili, wordt 'opgevoed' tot volmaakte fascisten, werktuiglijke verdedigers van grote woorden met een mom van realiteit: Vaderland, Nationale Veiligheid, Discipline, God - de lijst is lang. Daar zitten de niet-intellectuelen die mij tegenwoordig zo aan het hart gaan: de vissers, de boeren van Solentiname, de kinderen van Chili, de vermiste of gemartelde Argentijnen en Uruguayanen, alles en iedereen in de helleringen van Zuid-Amerika. En natuurlijk gaan zij mij niet aan het hart als literair thema; zij vormen mijn innerlijke drijfveer, zij maken dat ik überhaupt nog schrijf, dat ik mezelf niet als helemaal nutteloos beschouw.

Helaas weten we tegenwoordig wel hoe betrekkelijk het effect van schrijvers is vergeleken bij het liederlijke verschijnsel 'macht', in alle gedaanten. Daarom wil ik het liever hebben over de wisselwerking tussen de lezer en de schrijver die een belangrijk deel van ons werk uitmaakt. Het cultureel en geestelijk belang van deze wisselwerking is duidelijk. Niet altijd duidelijk

is in hoeverre de schrijver en de lezer dit belang koppelen aan andere waarden die de situatie van de mens als individu en als lid van een gemeenschap uitmaken, en wat de invloed van een scheppend werk op deze situatie is of, vooral, zou moeten zijn. De optimistische verwachting dat cultuur vanzelf vrijheid en gelijk met zich brengt is allang achterhaald, net als andere mythen van het humanisme; maar dat ontslaat ons, schrijvers, nog niet van verantwoordelijkheid jegens onze lezers. Als wij geen antwoord weten op de romantische, Messiaanse verwachting, als niemand met Shelley gelooft dat de dichter de eerste wetgever is, komt ons werk terecht in troebele regionen, waarin de lezer iets is als een vage mengeling van verstand, gevoel, geschiedenis, politiek, authenticiteit en vervreemding, twijfel en hoop, stilte en klacht.

De lezer van gisteren wachtte op boeken die hem bij toeval of door een bepaalde voorkeur zouden bereiken; de lezer van vandaag eist ze, op directe en indirecte wijzen, op. Een Latijnsamerikaanse schrijver die op enige erkenning kan bogen en bekend staat als iemand met democratische ideeën, wordt overstelpt met brieven, die grotendeels het kritische commentaar overschrijden. Deze brieven getuigen van hunkering naar samenspraak, iets heel anders dan de bewonderende passiviteit van weleer. De eisen van de lezer, die veel schrijvers - soms met genoegen, soms met vrees - aan zich gesteld zien, zijn niet langer van strikt literaire aard; onze lezers vragen niet, als destijds aan Charles Dickens, een geliefde heldin toch vooral niet te laten sterven. De eisen van de Latijnsamerikaanse lezer zijn persoonlijk, zij impliceren een hoopvol verzoek om verantwoordelijkheidsbesef bij de schrijver. Natuurlijk wordt deze vaak vereenzelvigd met een bepaalde politieke beweging, maar dat doet er niet toe. Wat er wel toe doet is dat intense verlangen om steeds weer een bepaalde literaire voorkeur te laten samenvallen met het gedrag van de schrijver, in de hoop dat hij op ieder vlak dichter bij de lezer staat. De schrijver heeft de eerste stap gedaan door via zijn werk of politieke stellingname de lezer duidelijk te maken tot wie hij zich eventueel kan richten. Het spreekt bijvoorbeeld vanzelf dat een Argentijnse lezer die enigszins beseft waar het regime van de militaire Junta voor stáát niet het geld voor een postzegel gaat uitgeven om een brief aan Jorge Luis Borges te schrijven. Maar deze eerste stap, deze eerste stellingname van de schrijver is voor de meeste van onze lezers niet voldoende; hun brieven en vragen gaan veel verder dan de constatering van verwantschap op een gebied dat de literatuur verre overschrijdt. De lezer voelt zich niet enkel op culturele punten aan de schrijver gebonden. Er is sprake van een zekere lotsverbondenheid, een gemeenschappelijke stap vooruit naar de verwezenlijking van de vrijheid en de eigen identiteit. Het is vrij logisch dat het feit dat de lezer contact zoekt met de schrijvers van zijn continent het onbehagen en de toorn opwekt van één of van alle dictaturen. Toen de Junta van Pinochet duizenden boeken in de straten van Santiago verbrandde, verbrandde zij veel meer dan alleen papier, veel meer dan alleen gedichten en romans. Op een sinistere manier verbrandde zij ook de lezers van deze boeken en allen voor wie ze geschreven waren.

Deze wankele, maar fel begeerde brug tussen de lezer en schrijver in Latijns-Amerika, deze onmiskenbare hoop op iets dat verder gaat dan het literaire maar dit ook raakt, maakt ons slechte geweten nog groter. Het is vandaag de dag niet voldoende het uiterste van ons kunnen als schrijver te geven. Naast, of misschien als gevolg van de literaire inspanningen die in Latijns-Amerika tot zulke schitterende resultaten

heeft geleid (in weerwil van de commissarissen van het verstand die 'eenvoudige' literatuur voor 'eenvoudige' mensen voorstaan), verwacht de lezer van ons ook andere vormen van communicatie en aanwezigheid. Het zou gemakkelijk zijn deze hoop te beantwoorden met literaire demagogie, met het paternalisme van iemand die de geestelijke herder van zijn dorp wil zijn. Maar de lezers die iets meer van ons verwachten dan verhalen en gedichten zijn geen passieve lezers, zij zijn niet geabonneerd op de *Reader's Digest*, zij zijn geen gedweeë consumenten van de maandelijkse best-seller. Zelfs de onwetendste en bescheidenste onder hen verlangt iets meer van literatuur. Zij willen boeken die hen versteld doen staan, ver van huis brengen, die nieuwe denk- of gevoelswerelden aanboren. En zij willen de schrijvers van deze werken, als het landgenoten zijn, dicht bij zich weten in de geschiedenis. Hun verlangen is een verlangen naar broederschap.

Ik heb in Mexico, Venezuela en Costa Rica regelmatig over literatuur gesproken voor een groot publiek, dat hoofdzakelijk bestond uit studenten en jonge schrijvers. Tijdens de discussie benaderde iedereen me als lezer, maar dan als een intens en fervent lezer, een lezer voor wie literatuur een deel van zijn leven uitmaakt, dus geen tijdvulling, maar een deel van de politiek en de geschiedenis. Nooit voelde ik zo sterk het verschil tussen dit soort Latijnsamerikaanse lezer en de lezer in andere culturen waar literatuur nog steeds voornamelijk een vermakelijkheidsfunctie heeft. Bij ons wordt schrijven en lezen steeds meer een mogelijkheid om iets te doen dat de grenzen van literatuur overschrijdt, al bevatten de meeste van onze echt belangrijke boeken geen boodschap, hoezeer ze de laatste twintig jaar ook proberen een tamelijk breed publiek te ideologiseren. Maar in het werk van schrijvers als Neruda, Asturias, Carpentier, Arguedas,

Cardenal, García Márquez, Vargas Llosa en vele anderen, vindt de lezer meer dan gedichten, romans en verhalen, al bevatten deze boeken dan niet per se een expliciete boodschap. Hij vindt er tekens, aanwijzingen, vragen eerder dan antwoorden, maar vragen die de vinger op de zere plekken van onze werkelijkheid leggen. Hij vindt sporen van de door ons allemaal gezochte identiteit, hij vindt water om te drinken, bomen ter verkoeling op de dorre wegen en onbarmhartige leegten in onze vervreemde landen. Maar wat hij bovendien vindt is broederschap en contact.

De schrijver heeft alle kans om een globale houding van politieke betrokkenheid aan te nemen. Ik zou haast zeggen helaas, want dat betekent dat hij zaken onder ogen moet zien als ellende, geweld en zelfs fysieke en culturele genocide. Toevallig meldden de kranten dezer dagen dat de ambassadeur van de Verenigde Staten de militaire Junta van Argentinië een lijst namen heeft gepresenteerd van politieke gevangenen. De lijst was opgesteld door Noordamerikaanse inlichtingendiensten. Het ging om tienduizend mannen en vrouwen. De ironie, een van de vruchtbaarste attributen van de literatuur, heeft hier vrij spel. Het is wel heel ironisch dat de lijst komt uit een land met een berucht imperialistisch credo en beruchte toeëigenings- en onderdrukkingsmethoden in Latijns-Amerika. Het is wel heel ironisch dat een systeem dat beslissend bijdroeg tot de val van de democratische regering van de *Volkseenheid* in Chili, nu probeert de monsterlijke moord op Orlando Letelier op te helderen. Dat Noord-Amerika, na openlijke steun aan talrijke militaire dictaturen in Argentinië, zich nu verontwaardigd uitlaat over de politieke gevangenen in datzelfde land.

Vergetelheid is een hygiënische noodzaak voor de mens, maar kan ook tot onwaardige verdraaiing van de waarheid leiden. Daarom wil ik de vergeetachtigen wijzen op de documenten van het tweede Russelltribunaal, vol onthutsende gegevens over de Noordamerikaanse interventie in Latijn-Amerika. Ik wil er ook mee aantonen dat een schrijver vaak best in staat is met actueel optreden te reageren op de eerder genoemde verlangens van zijn lezers. Aan dat Russelltribunaal was een jury verbonden van drie intellectuelen, drie schrijvers wier werk wars was van het soort drammerige bekeringsijver of het soort politieke boodschappen dat zovaak van schrijvers wordt verlangd. Het waren Armando Uribe, een Chileens dichter-diplomaat, Gabriel Garcia Marquez en ik. Ik denk dat dit werk van aanklacht en getuigenis beantwoordde aan wat veel lezers van een schrijver verlangen naast zijn literaire werk. Ik weet wel dat ik sindsdien fictie kan schrijven zonder door mijn lezers te worden beschuldigd van escapisme. Ik heb ook minder last van een slecht geweten, want wat kunnen wij meer doen? Wat wij als schrijvers vermogen verbleekt in het aangezicht van alle verschrikking en onderdrukking in het zuidelijk deel van Latijns-Amerika. Toch moeten we dit soort dingen blijven doen en onvermoeibaar doorzoeken naar nieuwe wegen van intellectuele strijd. Dit PEN-congres biedt mij de gelegenheid een boodschap uit te dragen die in mijn land of de landen er omheen zorgvuldig zou worden weggecensureerd. Maar uiteindelijk zal deze boodschap, als altijd, toch terechtkomen bij de mensen die van literatuur houden, die van onze boeken houden en iets meer van ons verlangen dan mooie verhalen, een verfijnde stijl, gedrukte woorden.

Eindnoten:

* Lezing gehouden tijdens het internationale congres van de P.E.N. te Stockholm, mei 1978.

Over jaguars en helikopters als vermomming in Latijns Amerika*
Ariel Dorfman
Vertaling: Fred de Vries

Het thema ‘literatuur als vermomming’ lijkt me bij uitstek geschikt om de situatie te begrijpen van waaruit veel schrijvers in de Derde Wereld pogen over te komen. De redenen waarom een Latijnsamerikaans auteur zijn of haar literatuur vermomt, of - wat niet hetzelfde is - die literatuur als een vermomming gebruikt, verschillen sterk van die waarmee schrijvers uit de ontwikkelde kapitalistische maatschappijen van Europa of de V.S. zouden schermen. Onze noodzaak om ‘iets anders te lijken, iets te lijken wat we niet zijn’, komt voort uit twee op ons kontinent aanwezige omstandigheden: de vijandigheid en de repressie waaronder bij ons de vrijheid, en zeker ook die van meningsuiting, gebukt gaat; en onze toenemende marginaliteit en afhankelijkheid in de huidige wereld, waardoor de overgrote meerderheid van de bevolking, evenals veel produktieve intellektuelen, zich kultureel en ideologisch ondergeschikt gaan voelen aan de modellen die de boventoon voeren in de centra van de globale macht. Met andere woorden, aan de ene kant vermommen wij ons om ons te beschermen en de vijand te misleiden, om aan de onverbiddelijke censuur en de gloeiende pook van de inquisitie te ontkomen, en aan de andere kant vermommen we ons om niet misselijk te worden van onze eigen literaire naaktheid en hulpeloosheid, om te trachten binnen te dringen in de heersende, vreemde zienswijze, om de kommunikatie in stand te houden met een publiek dat denkt en zich vermaakt volgens de smaak en de patronen van de gangbare westerse kultuur.

Mijn bijdrage aan dit debat zal daarom bestaan uit een toelichting van dit dilemma aan de hand van twee konkrete voorbeelden, die misschien wel illustratief zijn voor twee mogelijke tendensen waar de Latijnsamerikaanse schrijver vandaag de dag mee gekonfronteerd kan worden. Het eerste voorbeeld is hedendaags en stamt uit het fascistische Chili van nu. Het tweede heb ik uit de Spaansamerikaanse 16e eeuw gehaald, die tijd waarin ons kontinent juist gekoloniseerd werd door het Spaanse imperium.

Laten we met het Chileense geval beginnen. Wanneer een regering de kreativiteit van een heel volk onderdrukt en beperkt met de buitensporige beestachtigheid die de huidige Chileense Militaire Junta kenmerkt, resten er de fatsoenlijke schrijvers, voorzover zij niet de weg van de ballingschap gegaan zijn, twee alternatieven. Het ene is blijven werken, maar dan klandestien, haast geruisloos. Dat verborgen schrijven heeft niets met vermomming te maken. Het is meer een zich onzichtbaar maken. In die illegaliteit van beperkte dimensies heeft de auteur alle mogelijke vrijheid om tot uitdrukking te brengen wat hij of zij maar wil... zolang hij of zij tenminste niet gepakt of verraden wordt. Maar hij/zij heeft het onontkoombare nadeel dat zijn/haar publiek in feite uiterst klein geworden is, een privé-publiek, dat met hem/haar moet zien te kommuniceren via geheime, indirekte middelen, een manuskript dat wordt doorgegeven, een blaadje dat moeizaam rondgaat binnen de veilige groep van mensen die -door het enkele feit dat ze zoiets in handen krijgen- al bij voorbaat overtuigd is.

Maar er is nog een weg, een tweede mogelijkheid. De auteur kan openlijk schrijven, de strijd om het woord van zijn/haar vaderland niet opgeven, maar naar buiten treden

en de vergiftigde atmosfeer trachten te zuiveren met een uiting van intelligentie, een ongewone

emotie, een inspirerend kontakt. In een maatschappij waar zelfs de meest elementaire mensenrechten niet gerespekteerd worden, is die literatuur ten dode opgeschreven, mits zij zich vermomt en zich aan de steeds wisselende grenzen van de officiële intolerantie houdt. De auteur is er zich van bewust dat er bepaalde absoluut verboden thema's, woorden, problemen zijn. Maar hij/zij wil niet de hele buitenkant aan het fascisme overleveren, het publiek verstoken laten van keuzemogelijkheden, hoe miniem ook. Zo ontstaat beetje bij beetje een ander taalgebruik, merkwaardig vol toespelingen, nu en dan allegorisch, de grenzen voorzichtig aftastend, vol symbolen en kodes en signalen en verschrijvingen en knipogen en plotselinge stiltes, een idioom dat de lezers aanspreekt, dat zij zich eigen maken, maar dat de autoriteiten niet durven te onderdrukken, politiek geïsoleerd als ze zijn.

De noodzaak van vermomming wordt dus opgelegd door de direkte politieke omstandigheden waarin de literator zich moet ontplooien. En dat is geen linguïstisch avontuur, zoals bij zoveel eurocentrische literatuur van de 20ste eeuw, waarin door het verdraaien van de taal en het veranderen van de vastgeroeste en vervreemdende koördinaten ervan, door de ‘normale’ kontaktmogelijkheden met de lezer buiten gebruik te stellen, de nadruk gelegd wordt op het psychologische, metafysische, linguïstische gevaar dat de hedendaagse mens bedreigt, die op drift geraakt is in een zinloze wereld waar ten slotte de literatuur zelf, onaantastbaar, gepoederd en geschminkt, bijna onherkenbaar, het laatste en enige betrouwbare kompas is waar de schrijver/schrijfster zich veilig mee kan stellen. Hoewel wij het dikwijls eksperimentele karakter van de literatuur en de literaire vragen niet loochenen, wordt de vermomming in landen als de onze steeds meer een wapen, een instrument, een methode die een superieure kommunikatie probeert te verzekeren in een maatschappij waar alles naar isolement en naar zwijgen neigt; de vermomming wil zônes van dinamische medeplichtigheid scheppen tussen de kunstenaar en zijn of haar versplinterde publiek. Een voorbeeld kan ons helpen deze soort kommunikatie te begrijpen. Het betreft een gedicht getiteld *De helikopters*, dat in recente Chileense bloemlezingen is gepubliceerd en, naar het schijnt, bij verscheidene gelegenheden door de auteur voorgelezen voor uitbundige toehoorders, soms zelfs zesduizend in getal. Wij weten niet wat de bedoeling van de dichter geweest is, noch zullen wij een interpretatie geven.

Ik vraag u slechts uw verbeelding te laten werken en deze woorden te beluisteren en te beoordelen als werden ze in Chili uitgesproken en niet in Zweden.

De helikopters

... totdat de helikopters kwamen en de helikopters
zich vestigden vanaf toen tot voorgoed
        draaiend en gonzend als muggen
        van staal de helikopters
draaiend boven onze hersenen, gonzend boven onze hersenen
        die van toen af aan
        zich beperkten tot het herinneren van de tijden vóór
        de helikopters
        tijden vol van hoop waren dat
        tijden die hoe wel
totdat de helikopters kwamen met hun gebrom
    totdat de helikopters kwamen met hun gegons

dat zich voor altijd invrat in
de hersenstrukturen van de generaties die komen na de
onze
die probeerden hun hoop te verwezenlijken
en verrast werden door het gebrom van de
helikopters
waardoor er een einde kwam
aan een visie van het leven van de geschiedenis en van de dingen
afwijkend van de komst van de helikopters
toen die instelden
wat door later levende historici genoemd zou worden
het systeem van rotatie van de helikopters
de koncentrische
wat niets anders was dan het voortdurende
komen-en-gaan komen-en-gaan komen-en-gaan
van de helikopters in een en dezelfde cirkel
waar onder
geboorte leven en dood zich voltrok van de rest van de generaties...

De woorden worden dus vermomd om de bewaker te misleiden, op een dwaalspoor te brengen om te voorkomen dat hij de verborgen betekenis begrijpt, maar ze moeten tegelijkertijd doorzichtig zijn voor de lezers. Het vergt van het publiek een groot voorstellingsvermogen en een ingespannen ontcijferen, het wordt gevraagd aan een gezamenlijke, spottende, oneerbiedigheidsrite deel te nemen en ook die vermomming aan te nemen, wil het begrijpen wat er achter elke zin schuilgaat. Maar laten we niet vergeten -dat doen de schrijver/schrijfster en de lezer(es) evenmin- dat dit bal masqué plaats vindt op vijandelijk gebied en

dat het gevaarlijke konsekwenties kan hebben. Het zijn niet van die verkleedpartijen, waar op het nerveuze moment van afscheid een ieder zijn ware identiteit en zijn echte gezicht onthult, wanneer de spanning van het onbekende teloorgaat in de finale van de vervulde voorspellingen. Op dit bal masqué dat Chili heet bevindt zich naast de schrijver/schrijfster, naast het volk, allen gedwongen een ander gezicht voor te wenden om de verhulde waardigheid te bewaren, altijd nog een figuur, de baas van de tent, de militair die de eigenaar is van het bal en van de zaal. Al was hij door niemand uitgenodigd, hij kwam toch, in zijn opgedofte uniform, klaar voor de strijd. Maar met dit verschil: aan het slot van het bal komt de militair niet achter het masker te voorschijn. Wat er te voorschijn dreigt te komen is een echte mitrailleur, die heuse kogels afschiet, die werkelijk doodt, aan boord van een helikopter die, helaas voor ons, niet van papier is.

Het is goed eraan te herinneren dat er plaatsen zijn, zoals Chili, waar dichters voldoende in het woord geloven om het risiko te nemen van die marteling, die gevangenis, die dood, waar bepaald niets verhulds aan is.

Maar er is nog een vorm van literatuur als vermomming in de Latijnsamerikaanse kultuur, en welke omvang die aan kan nemen wil ik graag illustreren aan de hand van een voorbeeld, dat dateert uit de beginperiode van onze kolonisatie, van de kroniekschrijvers die in Europese bewoordingen een beschrijving wilden geven van een tot op dat moment ‘onbekende’ natuur, onbekend uiteraard in de westerse renaissancistische optiek van de conquistadores. In 1526 wil de geschiedschrijver Gonzalo Fernández de Oviedo de Spaanse koning Karel V een beeld geven van de Amerikaanse jaguar. Dat gaat zo:

> De tijger is een dier dat, volgens de geschriften der ouden, het allersnelste der landdieren is; en *tiguer* betekent in het Grieks pijl; en zodoende, vanwege de snelheid van de rivier de Tigris, kreeg hij zijn naam. De eerste Spanjaarden die deze tijgers op het Vasteland zagen, noemden deze dieren zo; ze zijn en lijken net zo als die uwe majesteit hier in Toledo gekregen heeft van admiraal don Diego Colón... De kop is gemaakt als die van een leeuw of een lynx, maar dikker, en die kop en het hele lichaam en de poten zijn getekend met zwarte vlekken op korte afstand van elkaar, met roodkleurige randen, waardoor het een prachtig harmonisch gevormde tekening wordt... en al hun poten zijn heel soepel en krachtig, en ze zijn goed gewapend met tanden en slagtanden en klauwen, en zo wild dat volgens mij niet één echte leeuw van het grootste soort zo wild, of zo sterk is. Van die dieren zijn er veel op het Vasteland, en ze eten veel indianen op en zijn heel schadelijk; maar ik kan niet

> uitmaken of het tijgers zijn, als ik zie wat men over de snelheid van de tijger schrijft en je ziet hoe log de dieren zijn die wij hier in Indië tijgers noemen.

Oviedo vervolgt met de uitleg dat 'al naar gelang de verscheidenheid van de provincies en de klimaten' de dingen verschillende en soms zelfs tegengestelde aspekten krijgen en dat het daarom 'wel eens zou kunnen zijn dat ook tijgers op de ene plaats snel zijn, zoals men schrijft, en dat ze in het Indië van uwe majesteit, waar het hier over gaat, log en zwaar zijn'. Maar zijn verbijstering wordt er niet minder van. Na een typische jachtpartij beschreven te hebben, voegt hij eraan toe:

> Mijn mening is, dat ik wel en niet geloof dat die dieren tijgers zijn, of panters, of een ander dier van de vele die beschreven worden met een gevlekte huid, of misschien een ander nieuw dier dat dat ook heeft en niet behoort tot de vele die al beschreven staan.

Hij besluit met de Koning te waarschuwen voor de gevaren van de Latijnsamerikaanse tijger en hij verbaast zich erover dat het exemplaar waar de konïnklijke leeuwenoppasser mee door de tuinen van Toledo wandelt, zo tam en mak is. Een paar dagen na deze mening genoteerd te hebben, voegt Oviedo er een ps aan toe, waarin hij schrijft dat het noodzakelijk geweest was de beschreven tijger af te maken, omdat hij zijn bewaker had aangevallen, wat hem niet verbaast, aangezien 'die dieren niet bij mensen moeten zijn, omdat ze woest zijn en van nature niet te temmen'.

Tegelijk met de materiële verovering van ons kontinent, tegelijk met de onderwerping van de inheemse bevolking en de rijkdommen aan de expansionistische belangen van een handelsbelust Europa, zien wij het verschijnsel van een geestelijke verovering, de inlijving van die nieuwe gebieden bij de kultuur van de overheerser, de intrede van de jaguars en de bomen, van de orkanen en de indianen, in het gewijde rijk der Letteren, het Schrift dat die fenomenen voor eeuwig vastlegt, invriest, van een betekenis voorziet en universeel maakt, terwijl ze tot dan toe een vreemd randverschijnsel waren van wat gezien moet worden als de enige echte, enig mogelijke Geschiedenis: de westerse. Het is niet voldoende zich van de natuur meester te maken en de oorspronkelijke bewoners ervan te verdrijven: hun hersenen en spraakorganen moeten ook onteigend worden, ze moeten gedwongen worden hun dagelijks bestaan te definiëren volgens een systeem van al in de Oude Wereld benoemde en ingestelde waarden. De ekonomische plundering wordt gerechtvaardigd met de aankondiging van de taak der taken: het redden van de onwetende, het beschaven van de barbaar, het temmen en inpassen van de tijger in een harmonie die veruit superieur is aan zijn woeste leven. De wilden moeten in vakjes gestopt worden met de algemeen aanvaarde benamingen, want zonder dat zouden zij onvoldoende menselijk gewicht hebben om in de toekomst herinnerd te worden, in het Boek van de toekomst, geschreven door de kroniekschrijvers van het Imperium. Of, om de terminologie van dit colloquium te gebruiken, de jaguar moet vermomd worden met de woorden van de tijger. De vermomming wordt ons door de anderen opgedrongen om ons ervan te overtuigen, dat die beter met onze werkelijkheid overeenstemt, om ons die verschijningsvorm als de enig normale aan te laten nemen.

En om niemand te laten suggereren dat wij het over processen hebben die in het grijze verleden plaatsvonden en dat die dingen nu veranderd zijn, hoeven we er slechts aan te herinneren dat, vijf eeuwen na Oviedo, ‘jaguar’ het merk is van een door een multinational gemaakte auto. De jaguar wordt tijger genoemd en de auto jaguar: dat is onze folkloristische, pittoreske bijdrage aan het tegenwoordige konsumptieuniversum. Je zou er zelfs een symbool in kunnen zien van de problemen van de Derde Wereld: in Latijns Amerika exporteren wij nu jaguar-huiden en importeren wij auto's.

Maar zo simpel is de verdwijning van de jaguar, zijn verandering in een onschuldige woningdekoratie niet. Zowel voor de kroniekschrijver Fernández de Oviedo als voor ons is het duidelijk, dat die ‘tijger’ zich niet zonder slag of stoot in het harnas van wat al geschreven is laat persen, dat hij niet in de perfekte en onbevlekte definitie past, maar de kosmos van de toonaangevende gevoelswaarden openbreekt. De jaguar laat zich niet zomaar zonder meer koloniseren, eist hardnekkig een andere taal, vraagt om de twijfel van de jungle, doorbreekt de heersende schema's en taaluitingen. Door die afstand, tussen wat vanuit Europa geldend genoemd wordt en wat ontembaar voortkomt uit onze eigen werkelijkheid, wordt de hele Latijnsamerikaanse literaire produktie sinds die verre tijden onder spanning gezet en opgevoerd. Wij zijn gedefinieerd, vastgesteld, bevolen, in verhalen vervat, vanuit het buitenland. Maar de vitale impulsen van de werkelijkheid en de rebellie hebben de kracht van slagtanden. Wij zijn als tijger vermomde jaguars, ontegenzeggelijk mestiezen, gemengde, dubbele wezens, en onze taak, ons uiten, is dubbel moeilijk en zwaar. Wij houden ons bezig met de import van vermommingen uit het buitenland, literaire vermommingen onder andere, vermommingen waarmee we de mode in de wereldsteden maar slecht imiteren, maar we vermeien die vermommingen ook weer, naarmate we groeien, praten, in de gaten krijgen dat de mouwen niet passen, dat onze baard het masker kapot maakt, dat onze voeten uit de schoenen barsten, dat onze knieën het pak als vals aan de kaak stellen.

In dit stadium is het onmogelijk en vergeefse moeite ons als Adam te presenteren en te

proberen schoon schip te maken met de hele achter ons liggende historische ontwikkeling: onze huid is al gedeeltelijk vermomming, we zijn al voor een deel tijger en Europees woord. Wij moeten ons niet wagen aan een vruchteloze, escapistische terugkeer tot de bron, een poging zo naakt als de dieren te zijn, een aankondiging dat we voortaan alle vermommingen als vals van de hand wijzen. Onze kultuur moet leven, zelfs bloeien, met dit dilemma en het gaandeweg oplossen, tegelijk met de ernstige problemen om de ekonomische, politieke en sociale bevrijding te bewerkstelligen.

Maar laat niemand denken dat de jaguar dood is, dat wij een bijna uitgestorven soort zijn, dat het onze enige toekomst is om als naamgever te dienen voor Engelse of Noordamerikaanse auto's. De Latijnsamerikaanse jaguar zit nog steeds in ons, even woest en ontembaar als toen hij die keer in de tuinen van Toledo het wurgende touw lostrok en zijn oppasser aanviel. Maar met het voorbijgaan van de eeuwen heeft hij het geschreven woord leren waarderen, zijn slimme vermomming tegen zijn vijanden geperfektioneerd en ingezien dat de strijd om zich onafhankelijk te maken ook de bevrijding inhoudt van de keel en de taal. Daarom zou ik deze bijdrage nu juist met een metafoor willen besluiten, de poëtische figuur die de werkelijkheid uiteindelijk dekt met een andere kontekst en een andere vorm om de onderliggende, wezenlijke samenhang ervan beter uit te laten komen, een metafoor die de twee voorbeelden vervlecht, dat uit Chili en dat uit de tijd van de Spaanse Verovering en die we tot nu toe gescheiden hebben gehouden. Deze metafoor is misschien ook wel geschikt om op iets te wijzen dat alle toehoorders wellicht al lang duidelijk is: Deze inleiding is zelf een vermomming, wij gebruiken literaire motieven om een boodschap uit Latijns Amerika over te brengen, die politiek van aard is.

Laten we dan zeggen, dat de dag niet ver meer is, waarop de jaguar, in plaats van de tijger onder de wieken van die helikopter bezwijkt, in plaats van te bezwijken onder de bommen van die helikopter, die gebouwd is door General Motors of British Leyland of Lockheed, dat de dag niet ver meer is waarop de jaguar in opstand komt en de talrijke middelen zal vinden om de macht te krijgen over de besturing, de bediening van de instrumenten, over die helikopter zelf, en waarop, bij het gloren van die nieuwe dageraad, zij die zijn aangesteld om hem te bewaken, te vervolgen en te censureren zullen beseffen, dat zij al die tijd in een fictieve machtspositie verkeerd hadden, dat zij een General Motors van de eindeloze leugen geschapen hadden, dat alles een vermomming was, een spiegel, een masker, een droom, dat de werkelijke geschiedenis nu pas begint, het rijkdom van de ongelukkige jaguars van deze wereld en van hun kinderen; de bewakers zullen beseffen dat zij nu buiten de geschiedenis staan, dat wil zeggen, dat zij wezens zijn die vanaf dit moment en voorgoed het belangrijkste dat wij mensen kunnen bezitten en dat geen vermomming is, of ooit zal zijn, niet hebben; de bewakers zullen beseffen dat zij het enige waar het om gaat niet hebben, de bewakers hebben geen toekomst.

Ariel Dorfman

Eindnoten:

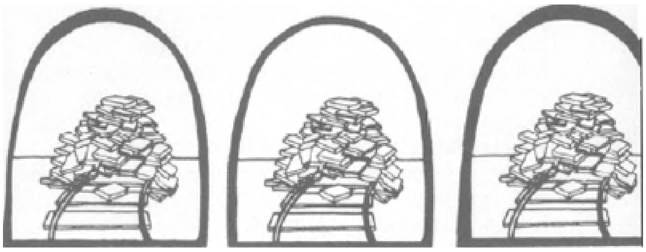
* lezing gehouden tijdens het Internationale P.E.N.- congres te Stockholm, mei 1968. Het thema was: *Literatuur ah vermomming.*

[Eindstation boekenmarkt]

Op de Manifestatie EINDSTATION BOEKENMARKT zullen aanwezig zijn:

Ambo
Arbeiderspers
Bert Bakker/Contact
De Bezige Bij
De Bonte Was

Bosch en Keuning
Bruna
Stichting Burgerschapskunde
BZZTôH
Callenbach
Cantecleer
Ekologische uitgeverij
Elsevier
De Engelbewaarder
Fontein
Van Gennep
's-Gravenhaagsche Boekhandelaars Vereeniging
De Harmonie
Ten Have
Heuff-Heureka
Horus
In de Knipscheer
Lemniscaat
Leopold
Loeb & Van der Velden
Meulenhoff
Nijgh & Van Ditmar
Martinus Nijhoff
NOVIB
Openbare Bibliotheek
Ordeman
Panda
Querido
Ravan Press
Real Free Press
Sara
SUN
Erven Thomas Rap
Unieboek
Het Wereldvenster
Corrie Zelen



Auteurs bij Den Haag Centraal boekenmarkt
30, 31 maart en 1 april
Centraal Station, Den Haag

vrijdag 30 maart:

11.00 - 16.00	Henk Barnard	Unieboek
11.00 - 16.00	Wim Hofman	Unieboek
11.00 - 17.00	Thea Beckman	Lemniscaat
11.00 - 17.00	Anke de Vries	Lemniscaat
13.00 - 17.00	Peter van Straaten	Van Gennep
13.00- 21.00	Craig Strete	In de Knipscheer
14.00- 17.00	Inez van Dulleman	Querido
14.00 - 16.00	Nico Wijnen	Nijgh en van Ditmar
14.00- 17.00	Cristine Kraft	Bert Bakker / Contact
19.00- 21.00	Bob den Uyl	Querido
19.00 - 21.00	Evert Hartman	Lemniscaat

zaterdag 31 maart:

11.00 - 21.00	Ton van Reen	Corrie Zelen
11.00 - 21.00	Rein van de Wetering	Corrie Zelen
11.00 - 17.00	Thea Beckman	Lemniscaat
11.00 - 17.00	Anke de Vries	Lemniscaat
11.00 - 17.00	Anton Brand	Meulenhoff
13.00 - 21.00	Craig Strete	In de Knipscheer
13.00 - 17.00	Jaap van de Merwe	Corrie Zelen
13.00 - 17.00	Steven de Recht	BZZTôH
13.00 - 17.00	Waldo van Dungen	Unieboek
14.00 - 17.00	Hella S. Haasse	Querido
14.00 - 17.00	Jona Oberski	BZZTôH
14.00 - 21.00	Bert Jansen	Bert Bakker / Contact
14.00 - 17.00	Dolf Verroen	Leopold
14.00 - 16.00	Frits Enk	Leopold
19.00 - 20.00	S. Carmiggelt	Arbeiderspers
19.00 - 21.00	Miep Diekmann	Querido

19.00 - 21.00	Jaap Harten	Querido
20.00 - 21.00	S. Carmiggelt	Unieboek

zondag 1 april:

11.00 - 17.00	Miep Diekmann	Querido
11.00- 17.00	Ton van Reen	Corrie Zelen
11.00 - 17.00	Rein van de Wetering	Corrie Zelen
13.00- 17.00	Louis Ferron	De Bezige Bij
13.00 - 17.00	Sjoerd Kuyper	De Bezige Bij
13.00 - 17.00	Steven de Recht	BZZTôH
13.00 - 17.00	Marian Pankowski	In de Knipscheer
13.00 - 17.00	Edgar Cairo	In de Knipscheer
13.00 - 15.00	Heere Heeresma	Loeb & Van der Velden
13.00 - 15.00	Jan Siebelink	Loeb & Van der Velden
13.00 - 15.00	Helen Knopper	Loeb & Van der Velden
14.00 - 17.00	Marga Minco	Bert Bakker / Contact

Ik schrijf niet voor een vormvaste eeuwigheid
Peter van den Hoven in gesprek met Henk Barnard

De Nederlandse Jeugdliteratuur kent niet veel boeken waarin Derde Wereld-landen centraal staan. Andere kulturen en maatschappijvormen worden niet gauw als hoofdthema gekozen voor kinderboeken, en in deze tijd, waarin kinderen vooral via het medium televisie meer en meer in kontakt worden gebracht met andere volkeren, andere manieren van denken en leven, met strijd om onafhankelijkheid, ontwikkelingssamenwerking en wederopbouw, mag dat rustig als een ernstig gemis worden gezien.

Auteurs als Miep Diekmann, die een aantal voortreffelijke boeken schreef over de Antillen, en Henk Barnard, met jeugdromans over Suriname en Mozambique, blijven uitzonderingen. Op zoek naar een verklaring hiervoor zegt Henk Barnard:

Precies weet ik het niet, ik denk ook niet dat er één oorzaak voor aan te wijzen is, maar wat zeker een rol zal spelen is het feit dat je je erg goed moet dokumenteren voordat je aan een boek over de Derde Wereld begint. Je kunt dat natuurlijk doen via hier verkrijgbare literatuur, maar

dat is toch onvoldoende. Wil je werkelijk inzicht krijgen in hoe een andere kultuur, een andere samenleving in elkaar zit, welke problemen er spelen en op welke wijze de mensen daar hun leven inrichten, dan zul je er naar toe moeten. En een bezoek brengen - liefst niet een paar dagen maar een aantal weken, en als het kan in verschillende tijdsperioden - dat is voor de meeste auteurs niet mogelijk. Ze zouden het misschien wel willen, maar het probleem is dat ze het uit eigen zak moeten betalen. En aangezien de financiële situatie van de gemiddelde jeugdboekenschrijver in Nederland nou niet bepaald rooskleurig is, kan ik me voorstellen dat ze er voor terugschrikken om aan een dergelijk project zelfs maar te denken. Kijk, ik heb door mijn werk als eindredacteur van *Kenmerk*, de aktualiteitenrubriek van de IKON, vaak de gelegenheid gehad om Derde Wereld-landen te bezoeken: Suriname, Zuidelijk en Midden Afrika, Vietnam, en vaak meerdere keren. Ik was door mijn werk in staat - het was tenslotte mijn opdracht - om me in die verschillende kulturen te verdiepen, met mensen te praten, dagenlang met hen op te trekken en zo een goed inzicht te krijgen, tot in de kleinste details toe, van hun manier van leven, van hun wijze van denken. Op die manier heb ik de stof voor mijn boeken verzameld en dat is natuurlijk een uitzonderingssituatie die de meeste jeugdboekenauteurs niet hebben.

Het feit dat er in Nederland zo weinig boeken worden geschreven over de Derde Wereld, betekent ook dat de meningsvorming over de relatie tussen kinderboeken die een andere kultuur als thema hebben, en de pedagogische praktijk van gezin en school zo onderontwikkeld is.[1]

Wanneer men er van uitgaat dat vooral op jonge leeftijd basiswaarden en -normen over mens en maatschappij worden geïnternaliseerd, en de invloed van ouders, leerkrachten maar ook van media als televisie en het boek daarbij van essentieel belang is, dan wordt die lacune in de jeugdliteratuur extra voelbaar. Immers, door middel van vroegtijdige confrontatie met andersdenkenden, met andere 'vreemde' kuituren en afwijkende wijzen van samenleven kunnen stereotypen, vooroordelen en discriminerende clichés worden voorkomen. Overigens moet daarbij wel bedacht worden dat voor kinderen, maar ook voor volwassenen, de realiteit van de Derde Wereld niet tot de konkrete ervaringswerkelijkheid behoort. Datgene wat men er over weet, of liever: datgene wat uiteindelijk de basisopvattingen vormt, wordt overgedragen via gesprekken, televisie, tijdschriften en boeken. Het boek, waarin een andere kultuur en maatschappijvorm centraal staat, en dat tot doel heeft op een ontspannende manier daarover iets te leren, zou eigenlijk niet alleen individueel geconsumeerd moeten worden, maar juist aanleiding moeten zijn tot napraten, discussie en meningsvorming. Dat betekent wel dat in gezin en school de opvoedingspraktijk zo zou moeten worden ingericht, dat het lezen van een boek andere activiteiten oproept: gezamenlijk onderzoek, verslag en discussie. Op die manier kunnen opvattingen met elkaar in contact gebracht worden en is het mogelijk een stuk solidariteit te realiseren, die ervaarbaar gemaakt wordt.

Henk Barnard:

> Enige tijd nadat mijn boek over Suriname uit was, werd ik uitgenodigd op een school om iets over *Kon hesi baka (kom gauw terug)* te vertellen. Het ging om een vijfde en zesde klas die een project hadden gemaakt over allerlei landen van de Derde Wereld. Ze hadden zich in groepjes verdeeld en elk groepje had een land geadopteerd. Ze waren op onderzoek uitgegaan,

> hadden informatie bij elkaar gezocht in boeken en tijdschriften, er met elkaar over gepraat, en het uiteindelijk resultaat werd in de vorm van verslagen aan elkaar meegedeeld. In het groepje dat Suriname als onderwerp had, heeft mijn boek een belangrijke funktie gehad, en dat was merkbaar. Op zo'n manier funktioneert een kinderboek optimaal, en ik moet zeggen dat ik het uitstekend vind als het op die manier gebeurt. Ik geloof dat kinderboeken nog teveel individueel worden gelezen. Niet dat dat niet mag, zoiets is natuurlijk ook uitstekend, maar wanneer het collectief wordt gelezen en bediscussieerd dan geloof ik dat het boek uiteindelijk meer meningsvormend zal werken. En dat vind ik toch het belangrijkste.

Met zijn nieuwe, zojuist verschenen boek *Laatste nacht in Jeque*, dat de onafhankelijkheidsstrijd van de Mozambikanen tegen de Portugese onderdrukkers en uitbuiters tot onderwerp heeft, maakt hij opnieuw zijn betrokkenheid bij de Derde Wereld duidelijk. Explicieter dan in welk van zijn vorige boeken ook heeft hij als jeugdboekenschrijver verslag gedaan van zijn opvattingen, zijn keuze: kinderen informeren over de werkelijkheid die schijnbaar ver van ons bed ligt, maar die in wezen heel dichtbij is. En duidelijker wordt ook dat hij op een voortreffelijke manier in staat is om met literaire middelen een andere, 'vreemde' wereld op te roepen die aangrijpend, informatief en onontkoombaar is. Een werkelijkheid die de lezer met zijn neus op de konfliktgeladen werkelijkheid van deze tijd drukt en hem uitnodigt tot discussie, tot een weerwoord, tot een keuze.

De zonnigste lach van heel Afrika

Henk Barnard, in 1922 in Rotterdam geboren, groeide op in een crisisgezin van voor de oorlog, en de dagelijkse werkelijkheid van toen heeft een grote invloed op hem gehad. Henk

Barnard:

> De situatie waarin ik toen leefde is duidelijk bepalend geweest, al kan ik op dit moment niet zeggen wat die invloed precies geweest is. Maar als je op jonge leeftijd meemaakt dat je vader van de ene dag op de andere wordt ontslagen, dan word je wel op een harde manier geconfronteerd met zoiets als werkeloosheid, afhankelijkheid en willekeur. En dan ga je je afvragen: kan dat zo maar? Je wist dat elk dubbeltje omgedraaid werd voordat het kon worden uitgegeven en dat is ook de reden geweest waarom ik na de middelbare school ben gaan werken; in de boekhandel, in de haven. Schrijven heb ik eigenlijk altijd gewild, maar daar was nauwelijks droog brood mee te verdienen. Een school voor journalistiek bestond er toen nog niet. Ik begon kinderverhalen te schrijven en stuurde er één naar *Het Vrije Volk*. Ze plaatsten het op de kinderpagina en vroegen om meer. *Slacht me niet zei de kip* en *Torentje, torentje val niet om* zijn op die manier ontstaan.

De verhalen uit die bundels zijn te karakteriseren als fantasieverhalen, die hun aanleiding vinden in een stuk realiteit. Het zijn geen sprookjesachtige verhalen zoals Paul Biegel ze schrijft, maar veeleer vertellingen waarin de werkelijkheid steeds een fantastische wending neemt en mogelijke en onmogelijke voorvallen met elkaar gecombineerd worden.

Een verhaal bijvoorbeeld over een jongen die het strand mee naar huis neemt - na eerst wel aan de zee gevraagd te hebben of het goed is - en er zijn zolder mee inricht; of een vertelling over *De langste straat*, dat gaat over de stratenmaker Heintje Zand die door de burgemeester te oud geacht wordt om nog straten te maken en daarom besluit de langste straat van de wereld te maken; over een kip die zich niet zomaar laat slachten en dat zegt ook, en over een stelletje reuzen met hagelslagneuzen die bij nader onderzoek helemaal niet zo gevaarlijk zijn als iedereen wel denkt.

Uit die tijd stamt ook het boek *Bongo, de negerjongen met de zonnigste lach van heel Afrika*, dat eerst als hoorspel voor de AVRO werd geschreven. Het is een pretentieloos verhaal over een negerjongen uit centraal Afrika die vanuit zijn dorp terechtkomt op een schip en daar als koksmaatje van alles meemaakt. Een boekje vol fantastische avonturen die weinig gemeen hebben met de werkelijkheid van Raul, de hoofdpersoon uit *Laatste nacht in Jeque*. Henk Barnard:

> Er is inderdaad een groot verschil tussen deze twee boeken die allebei een jongen uit Afrika als hoofdpersoon hebben, maar je moet je ook wel realiseren dat die verhalen resultaat zijn van verschillende perioden. Toen ik *Bongo* schreef wist ik niet wat ik nu weet, en had ik ook de ervaring niet. Het is gewoon een gezellig, vrolijk verhaal zonder maatschappelijke of politieke inslag en ik had me er ook totaal niet voor gedocumenteerd. Dat *Bongo* een jongetje was dat uit centraal Afrika kwam, was volkomen arbitrair, ik had er geen enkele bedoeling mee. Het was de tijd dat Annie M.G. Schmidt haar boeken publiceerde en samen met Han G. Hoekstra en anderen het traditionele jeugdboek doorbrak. Mijn eerste boeken sloten daarbij aan: minder van 'er was eens...' en meer alledaagsheid maar toch

> met fantastische elementen erin. De bundel *Okketok* is later geschreven en daarin vind je toch meer aktualiteit, meer verwijzingen naar de werkelijkheid, alhoewel die nog erg verborgen zitten en meer een soort tweede lijn voor ouders vormen dan dat ze herkenbaar voor kinderen zijn. Het verhaal bijvoorbeeld over het *Schoenpoetsertje*, die het niet pikt als er een meneer komt die zegt dat hij voor hem moet gaan werken. Guiseppe komt op voor zijn eigen belang en met een slimme streek weet hij zijn onafhankelijkheid te bewaren.

Henk Barnard benadrukt dat de verhalen uit deze begintijd voor hemzelf gedateerd zijn; op dit moment zou hij ze niet meer schrijven. Ze zijn belangrijk geweest voor de ontwikkeling van zijn schrijverschap, maar de jongen met de zonnigste lach van heel Afrika is nu veranderd in een jonge zwarte vrijheidsstrijder, die zich bewust is van zijn bijdrage aan de revolutie van de onderdrukte volkeren tegen blanke en zwarte uitbuiting en onderdrukking.

Een aantal van de verhalen die later in de genoemde boeken zijn gebundeld zijn eerst als hoorspel voor de AVRO-radio geschreven. Ook zijn later verschenen boek *De Marokkaan en de kat van tante Da* is oorspronkelijk als hoorspel geschreven, en vooral aan de dialogen in dat boek is dat te merken: vlot, erg levendig en in gewone spreektaal. Henk Barnard:

> In die tijd was het hoorspel nog erg populair en was deze vorm van gedramatiseerd werk voor kinderen nog niet zo door de televisie verdrongen. Alhoewel ik geloof dat het op dit moment weer aan het terugkomen is, waaraan je ook kunt merken dat de radio, naast de televisie, zijn eigen weg gaat. Het hoorspel blijft voor kinderen, maar ook voor volwassenen, een prima manier om het voorstellingsvermogen te activeren: ze moeten er zelf de beelden bij maken en dat kan de fantasie en de inleving stimuleren.

Televisie

Jaren geleden ging Henk Barnard als aankomend floormanager werken bij de NTS (Nederlandse Televisie Stichting, de voorloper van de NOS); daarna werd hij floormanager, werkte er als cameraman en toen na een aantal jaren de zendtijd van de omroepen werd uitgebreid stap-

te hij over naar de VARA. Als regisseur werkte hij mee aan verschillende programma's. Zo maakte hij een tweede serie van het toen erg populaire kinderprogramma *Pipo de Clown*, en regisseerde twintig afleveringen van *Ja zuster nee zuster* met teksten van Annie M.G. Schmidt en muziek van Harry Bannink. Dat laatste programma kreeg een grote kijkdichtheid, werd zowel door kinderen als volwassenen hoog gewaardeerd en kan beschouwd worden als de voorloper van wat later de *Stratemaker op zee show* zou worden. Daarnaast maakte hij allerlei andere programma's, zoals de amusementsserie *Klatergoud*, literaire uitzendingen onder de titel *Spreken met schrijvers* en het medische programma *In vertrouwde handen*. Ook heeft hij nog, samen met Miep Diekmann, een serie voorbereid over het kinderboek, maar die is - helaas - stopgezet. Henk Barnard:

> Mijn werk voor de televisie is belangrijk geweest, en is dat nog, voor een bepaalde, meer visuele manier van schrijven. Ik ben trouwens toch meer een beeldmens dan een lettermens, het visuele aspect is voor mij heel belangrijk. De televisie leert je hoe je snel, vooral met beelden, essentiële zaken kunt overdragen. Je leert er ook weg te laten wat minder relevant is, de spanning erin te houden en steeds in de gaten te houden wat je eigenlijk met je middel wil bereiken. Je moet er van uitgaan dat kinderen, veel meer dan vroeger, beeldgevoelig zijn, eerder een visuele begaafdheid leren ontwikkelen dan een literaire. Vooral kinderen uit arbeidersgezinnen, waar het boek een minder belangrijk medium is, bezitten vaak een verrassende beeldgevoeligheid waar je op zou moeten inspelen. Ook bij het schrijven van een boek. Het is niet verwonderlijk dat juist zij snel naar stripboeken grijpen. Ik heb ook de indruk dat je met stripboeken meer zou kunnen doen dan er nu gebeurt. Over het algemeen zijn de strips erg bevestigend en aanpassend waar het zaken als maatschappijbeeld en rolpatronen betreft, maar het moet mogelijk zijn dat middel progressief te gebruiken. Het is jammer dat daar in Nederland weinig aandacht aan wordt besteed, want deze vorm van massaliteratuur voor kinderen heeft een niet te onderschatten invloed.[2] Toen ik later bij de IKON werkte ben ik nog een tijdje bezig geweest om een programma voor te bereiden, weliswaar voor volwassenen, over de *Donald-Duck strips*, naar aanleiding van het boek van Ariel Dorfman en Armand Mattelart: *Hoe lees ik Donald Duck*.[3] Mijn opzet was om te laten zien welke economische en ideologische machten er zich achter het Disney-concern bevinden. Dorfman en Mattelart hebben in hun boek geanalyseerd op welke wijze de strips in Latijns Amerika funktioneren, vooral in Chili, maar datzelfde geldt natuurlijk ook voor de strips die hier verschijnen en die immers voor het grootste gedeelte uit rechtstreekse vertalingen bestaan. Ik wilde met de huidige makers praten, en zeker ook met de geestelijke vader van Donald Duck die zijn schepping indertijd aan Disney heeft verkocht, maar het is allemaal niet doorgegaan omdat men liever had dat het een programma voor kinderen zou worden. Dat zag ik niet zitten; ik wilde vooral analyserend te werk gaan, en dat schiet over de hoofden van de kinderen heen; dan moet je het anders aanpakken.

Henk Barnard stapte van de VARA over naar de IKON, omdat hij vond dat hij bij de VARA meer en meer in de hoek van de serie-produktie terechtkwam. Daar kwam nog bij dat deze omroep meer en meer de kijkcijfers belangrijk ging vinden. Ze gingen steeds meer water in de wijn doen en toen hij gevraagd werd om eindredakteur bij de aktualiteitenrubriek *Kenmerk* te worden, was de keuze niet zo moeilijk. Met name deze Kenmerk-periode is voor de ontwikkeling van de maatschappelijke opvattingen van Henk Barnard van wezenlijk belang geweest. Een ontwikkeling die te volgen is in zijn boek *De Marokkaan en de kat van tante Da*.

Henk Barnard:

> Het begon al bij de VARA toen er naar aanleiding van maatschappelijke bewegingen als bijvoorbeeld *Provo* discussies ontstonden over de relatie tussen film en samenleving en je rol als regisseur daarbij. Ik stelde, samen met anderen, mijn eigen positie en funktioneren als programmamaker ter discussie en begon te twijfelen aan de zogenaamde objectiviteit van het medium en zijn makers. Ik begon vraagtekens te zetten bij het feit dat je zelf geen mening kon en mocht hebben in de programma's die je maakte: objectiviteit in de zin van dat je de keuze aan anderen, de kijker of de lezer, overlaat. In dat soort objectiviteit geloof ik niet en wil ik ook niet geloven. Ik vind dat je moet schrijven en filmen vanuit je eigen maatschappelijk bezig zijn, vanuit je engagement en de keuzes die je daarbij maakt. Vijf jaar lang ben ik eindredakteur van *Kenmerk* geweest en heb samen met de hele ploeg het idee gehad dat we met de essenties van het maatschappelijk gebeuren bezig waren. Voor ons allemaal stond de uitdaging voorop de maatschappelijke en politieke sjablonering te doorbreken, met strukturele dingen bezig te zijn waarvoor de mensen verantwoordelijkheid hebben. We hebben nooit het gevoel gehad dat we dingen deden waar we niet achter stonden en dat mag een unieke situatie binnen de journalistiek genoemd worden. Door dat werk heb ik de kans gehad veel reizen te maken, geconfronteerd te worden met de problemen van de Derde Wereld en me er ter plaatse in te verdiepen. En dat is best een bevoorrechte positie, want niet

> iedereen kan dat. Het was in ieder geval iets anders dan met Neckerman naar India te reizen om er op olifanten te jagen.
> Door die reizen werd ik lijfelijk geconfronteerd met de strijd van onderdrukte volkeren voor hun onafhankelijkheid. Ik ging me steeds meer vragen stellen; niet alleen *wat* gebeurt er, maar vooral *waarom* gebeurt het. We hielden ons bezig met Vietnam, Israël, Zuidelijk Afrika, gastarbeiders en gingen uit van de stelling: praten over alles is praten over niets. Je moet dus een keuze maken, mensen regelmatig informeren over een aantal zaken en hen zo stimuleren zich er sterker mee bezig te houden.
> Uit die periode heb ik drie specialismen overgehouden: Suriname, Zuidelijk Afrika en de DDR.

Het ziet er naar uit dat op dit moment, nu André Tuynman zijn funktie als eindredakteur van *Kenmerk* heeft neergelegd, de vroegere formule van het beste aktualiteitenprogramma dat we hadden niet meer zal terugkeren. Nu de IKON en de KRO elk uitzendingen van *Kenmerk* voor hun rekening gaan nemen - in de verhouding drie staat tot twee - zou dit wel eens een begin kunnen zijn van het einde. Henk Barnard is er in ieder geval bang voor. Zijn betrokkenheid bij het probleem van de gastarbeid leidde in het begin van de zeventiger jaren tot het kinderboek *De Marokkaan en de kat van tante Da*, waarin een groepje ondernemende kinderen op een onnadrukkelijke manier te maken krijgt met de werk- en huisvestingsproblemen van de illegale gastarbeider Ali. Vlak daarop verscheen een soort vervolg: *De krakers en het huis van tanta Da* waarin dezelfde Amsterdamse kinderen zich inzetten om de dreigende sloop van het huis van tante Da te voorkomen.

Van het boek *Kon hesi baka (kom gauw terug)* maakte hij voor de IKON acht afleveringen voor kinderen die in 1977 en 1978 werden uitgezonden. Het boek vertelt, tegen de achtergrond van het koloniale verleden van een van ‘onze’ overzeese gebiedsdelen, het verhaal van twee Surinaamse kinderen, Herwien en Georgien, die hun ouders gevolgd zijn naar Nederland: het beloofde land. Maar eenmaal hier blijkt de teleurstelling en met zeer grote moeite proberen zij zich aan te passen aan het voor hen vreemde westerse kultuurpatroon dat geen weg weet met andersdenkenden. Het ideaalbeeld gaat scheuren vertonen en aan het eind van het boek besluiten ze om straks terug te keren. Terug naar Suriname om mee te werken aan de verdere uitbouw van een echte onafhankelijkheid van hun vaderland. Het eerste deel van het boek speelt zich af in Suriname waar Georgien en haar broertje Herwien achtergebleven zijn, terwijl vader en moeder, die uit elkaar zijn, beiden naar Nederland zijn gegaan. In het tweede deel vertrekken de beide kinderen naar Nederland en komen in aanraking met het Nederlandse onderwijs, discriminatie, huisvesting, aanpassing. Herwien bijvoorbeeld kan niet zo goed mee op school, spijbelt en wordt door de onderwijzeres voor ‘dom’ versleten. Aanleiding voor Barnard om op een heel prima manier het verschil tussen schoolonderwijs en leren op grond vari eigen ervaringen in Suriname uit de doeken te doen. Georgien ontdekt bij toeval haar vader in de Bijlmer, die met een andere vrouw leeft, en leert, bepaald niet zonder moeilijkheden, langzaam leven met het feit dat haar ouders voorgoed uit elkaar zijn.

Kon hesi baka (kom gauw terug) zit knap in elkaar: avontuur, onderzoekingsdrang, informatie en spanning in elkaar snel opeenvolgende scènes zijn geconcentreerd rond een duidelijke probleemstelling, die consistent wordt uitgebouwd en waarbij de

ontwikkeling van de handelingsstruktuur gelijke tred houdt met het maatschappelijk inzicht van de kinderen. Barnard verstaat de moeilijke kunst om niet te blijven steken in oppervlakkige beschrijvingen van allerlei relationele problemen die momenteel aan kinderboeken vaak zo'n kwasi-progressief tintje geven (echtscheiding, gehandicapten enzovoorts, hoewel er over deze problemen ook best goede boeken zijn), maar hij weet meer algemene, strukturele zaken op een logische en aanvaardbare manier te verbinden met relaties tussen mensen en de konflikten die zich daarbij voordoen. Op deze manier geeft hij kinderen werkelijk inzicht in hun eigen omgeving en daarnaast blijft hij steeds oog houden voor meer 'technische' zaken als identificatie, spanningsopbouw en dialoogstijl. Elk hoofdstuk wordt voorafgegaan door een korte zakelijke beschrijving van een stuk geschiedenis van Suriname. Vanaf 1594, het moment waarop de eerste Europeanen het land binnendrongen, tot en met de onafhankelijkheid van kort geleden vertelt Barnard in sobere bewoordingen van onderdrukking en uitbuiting, van slavernij en kolonialisme en neemt daarbij duidelijk stelling: tegen de eeuwenlange, vooral economische overheersing en voor de opbouw van een onafhankelijk Suriname. Deze korte fragmenten staan geheel los van het verhaal over Herwien en Georgien en hoewel deze geschiedsbeschrijving helder is neergeslagen is het toch niet denkbeeldig dat kinderen die snel overslaan. Dat zou dan erg jammer zijn: stond het zo maar in de geschiedenisboekjes van de basisschool. In ieder geval heeft Barnard daarmee het verhaal in een historisch perspectief geplaatst waardoor het boek bij uitstek geschikt is om op school, daar waar Nederlandse en Surinaamse kinderen elkaar veelvuldig treffen, niet alleen als voorleesboek, maar ook als studie- en leer-leesboek bij bijvoorbeeld gesprekken of een projectje over Suriname te gebruiken.

Henk Barnard:

> Ik heb veel met Surinamers gepraat en het boek blijkt erg aan te slaan, ze herkennen er

hun eigen situatie in. Het grootste compliment kreeg ik toen ik hoorde dat iemand had gevraagd of ik een Surinamer was. Blijkbaar is de beschrijving van de kulturele en politieke verschillen tussen het Surinaamse en Nederlandse leven en de problemen die zich daarbij voor hen die zijn overgekomen voordoen, erg herkenbaar en daar ben ik ontzettend blij mee. Dat betekent dat het boek een funktie kan hebben bij het oplossen van problemen, bij de meningsvorming, zowel van Surinamers als van Nederlanders. En dat is wat ik ook gewild heb. De eerste vier delen van de film die erover gemaakt is, zijn in Suriname opgenomen, de laatste vier in Nederland. Bij de verfilming in Suriname heb ik gemerkt dat tijdens het akteren de echte opwinding over de nu bereikte formele onafhankelijkheid bij de Surinamers doorbreekt. Surinamers zijn, vanuit hun kulturele achtergrond eigenlijk uitstekende akteurs: ze hebben niet zoveel aangeleerd 'akteereelt' op hun ziel maar ze uiten zich spontaner en eerlijker. Eigenlijk is *Kon hesi baka (kom gauw terug)* een triest boek, en het wordt alleen maar triester als je de historie erbij betrekt. Ik vond een zakelijke, soms anecdotische beschrijving van honderden jaren terrorisering en slavernij noodzakelijk in het boek. Wat weten wij tenslotte van de geschiedenis van dat land? Wat weten wij van hun kulturele erfenis, hun vrijheidsstrijders, hun gevecht om vrijheid en onafhankelijkheid? In de geschiedenisboekjes hier in Nederland staat nog steeds een hoop onwaarheid over Suriname, onwaarheid in de zin dat er veel verzwegen is. Ik vind dat kinderen moeten weten wat er zich heeft afgespeeld, want als je meer weet ga je betere vragen stellen. Daarom is in het boek de ellende van honderdduizenden afgezet tegen de lotgevallen van twee kinderen. En dat zoiets nodig is blijkt niet alleen hier, maar ook daar. Zo waren we in Suriname om opnamen te maken in een klas waar een leesles gegeven werd. En wat dacht je dat er gelezen werd? Het verhaal van Michiel de Ruyter, een van onze nationale, dubieuze helden. En dat is dan wel *onze* erfenis: het slaat op ons terug.

Opvallend is dat Barnard op een heel goede manier relationele problemen tussen mensen weet te verbinden met meer algemeen strukturele zaken, iets dat in een kinderboek erg moeilijk is en een stuk ambachtelijkheid, vakmanschap vereist. Een voorbeeld daarvan is de wijze waarop hij vertelt hoe de vader van Herwien en Georgien in Nederland met een andere vrouw leeft en dit niet-getrouwd-zijn laat zien tegen de achtergrond van de geschiedenis van de

slavernij in Suriname. Immers, slaven trouwden niet, dat was zo en is bij hun nakomelingen nog steeds vaak regel.

Henk Barnard:

> Voor Surinaamse kinderen, vooral zij die niet uit de beter gesitueerde, westers georiënteerde milieus komen, is dat normaal. Voor Nederlandse kinderen is dat niet gewoon: hier heb je een vader nodig, hier is een vader een statussymbool, iemand die geld verdient en waaraan je je status als kind kunt ontlenen. Zoiets moet je niet opzettelijk in je boek vermelden, maar meer terloops en zó, dat het wordt ‘meegenomen’. Als een Nederlands kind dat een Surinaams vriendje of vriendinnetje heeft gaat begrijpen waarom er geen vader in dat gezin is, dan is er al veel veranderd. Ik hoop dat zoiets naar aanleiding van het boek gebeurt.

De filmserie over dit boek zal volgend jaar in verkorte versie - vier delen - opnieuw worden uitgezonden door het IKON. Op dit moment is de serie verkrijgbaar via de Rijksvoorlichtingsdienst die er de niet-tv-rechten van heeft.

Pedagogisch zonder belerend te zijn

Henk Barnard:

> Ik vind dat kinderen al vroeg moeten leren vragen te stellen, op zoek moeten leren gaan om informatie te zoeken zodat ze weerbaar worden en aan onze wereld van de volwassenen gaan twijfelen. Dat ligt aan mijn laatste boeken ten grondslag: een handreiking om zelfstandiger te leren denken en handelen. Och, ik heb niks tegen mensen die over kaboutertjes en elfjes schrijven, maar ik heb er geen belangstelling voor. Ik ben langzamerhand weggegroeid van die vrijblijvende, esthetische kant. Ik kan er best af en toe vreugde aan beleven, maar alleen mooi, lief, aardig, nee, dat trekt me niet. Ik schrijf en film niet voor een vormvaste eeuwigheid, daar heb ik geen boodschap aan. Mijn boeken en films moeten nu funktioneren, nu, in deze tijd en daarna mag het wat mij betreft de schroothoop op. Als dat betekent dat de dingen die ik beschrijf dan verleden tijd zijn dan is er niets wat ik liever heb. Ik wil me meer inzetten voor een nieuwe aarde, en, wie weet, misschien ook wel voor een nieuwe hemel, maar daar moeten we dan wel wat voor doen.

In zijn boeken, vooral de laatste, geeft Henk Barnard verslag van deze links-christelijke maatschappijopvatting. In zijn visie moet het kinderboek dat hij schrijft ook iets hebben om van te leren, wat iets anders is dan be-leren. Kinderen op een spoor zetten, ze zelf ontdekkingen laten doen, ze zelf dingen uit laten zoeken. Naast de vele meer vrijblijvende kinderboeken vindt hij dat zijn boeken op die manier een funktie kunnen hebben. Met *De Marokkaan en de kat van tante Da* is zijn maatschappelijke keuze al duidelijk gericht: aandacht voor de positie van de (illegale) gastarbeiders die hier naar toe gehaald zijn om de rottige klusjes op te knappen. Toch

blijft *De Marokkaan* in de uitwerking van die visie nog erg anecdotisch, en is er geen sprake van een systeemgerichtheid.

Harry Overmeyer zegt het in zijn artikel: *Voor mij is iedereen mens*, waarin hij drie boeken over gastarbeid voor kinderen analyseert[4.] als volgt:

> Informatie over de feitelijke economische, sociale en politieke situatie in Turkije en Marokko is (...) noodzakelijk om te begrijpen waarom gastarbeiders hier komen. Omdat de schrijvers dat niet doen, kan het er alleen maar om gaan een abstract begrip te kweken voor het feit dat gastarbeiders hier nu eenmaal zijn, en zullen blijven. In alle drie de boeken komt dat naar voren, hetzij doordat expliciet gesteld wordt dat de gastarbeider hier blijft, hetzij impliciet, doordat een verwijzing naar zijn verdere toekomst ontbreekt. Het vervolg van de verhalen gaat voornamelijk over het verloop van zijn kulturele aanpassing, de aanpassing aan een andere taal, ander kleding en andere eetgewoonten. (...) Het meest opvallende is echter dat de gastarbeider totaal niet bekeken wordt m.b.t. het aspekt dat het meest kenmerkend voor hem is: zijn arbeid. Van geen der gastarbeiders weten we wat voor arbeid ze in hun vaderland verrichtten. (...) De arbeid die Ali tenslotte kan gaan verrichten, is geen smerig werk als anonieme arbeider in een grote produktiehal, maar werk als expeditieknecht in een tweemansbedrijfje, direkt onder een baas die persoonlijk koffie met hem drinkt (...) De boeken gaan niet over gastarbeiders, ze gaan over ons. Het gaat er niet om de problemen van de gastarbeider, de oorzaken daarvan en de mogelijke oplossingen ervoor te laten zien, of om inzicht te geven in ons economisch stelsel, maar om ons de spiegel voor te houden van een moraal die zegt: ‘draagt elkanders lasten!’[4.]

Blijft *De Marokkaan* nog erg anecdotisch, in het vervolgboek daarop: *De krakers en het huis van tante Da* verandert het perspectief enigszins in die zin dat hierin de strukturele achtergrond van woningnood, sloop en kraakakties meer duidelijkheid krijgt. Barnard weet in dit boek, onder andere door de verschillende gemotiveerdheid van drie soorten huizenkrakers, al meer aan te geven van de relatie tussen wonen als fundamenteel recht en het op winst gerichte maatschappelijke systeem dat van huizen handelsobjecten heeft gemaakt. Het is ook minder onwaarschijnlijk als *De Marokkaan* waar het de suksessen van de kinderen betreft en ondanks het feit dat het aan het einde allemaal goed afloopt is het realistischer, meer

herkenbaar.

In *Kon hesi baka (kom gauw terug)* lukt het Barnard voor de eerste keer om de relatie tussen konkrete gebeurtenissen en strukturele, maatschappelijke en politieke achtergronden op een evenwichtige manier weer te geven, al heeft hij daarvoor in dit boek wel de hulp nodig van de zakelijke, historische fragmenten die aan elk hoofdstuk voorafgaan. Maar ook in het verhaal zelf komt dat verband, duidelijker en literair aanvaardbaar naar voren.

Henk Barnard:

> Ik geloof wel dat die ontwikkeling juist geschetst is. Je moet het geloof ik zo zien: toen ik *De Marokkaan* schreef was ik nog niet zover dat ik de

meer strukturele oorzaken in een boek kon vertalen. Een lekker lopend verhaal schrijven is al moeilijk genoeg, maar om er dan ook nog meer politieke zaken in te verwerken op een manier dat het niet belerend en saai is, dat is razend ingewikkeld. Daarin ben ik de laatste jaren gegroeid. Het schrijverschap als ambachtelijk vak heb ik beter onder de knie gekregen en dat is er geloof ik de oorzaak van dat het me in *Kon hesi baka (kom gauw terug)* en ook in *Laatste nacht in Jeque* beter gelukt is. Ik vind die ontwikkeling belangrijk, ik wil dat ook, want ik ben ervan overtuigd dat je op zo'n manier voor kinderen kunt schrijven dat ze er iets van meepikken zonder dat ze het boek als saai of belerend naast zich neerleggen. Die ontwikkeling maakt voor mij ook het vreugdevolle van het schrijven uit: het gevoel dat je verder komt, dat het beter kan, dat je groeit in datgene wat je wil zeggen.

Laatste nacht in Jeque

Onlangs is een nieuw boek van Henk Barnard verschenen: *Laatste nacht in Jeque*, over de onafhankelijkheidsstrijd van de Mozambikanen tegen de Portugezen.

Hoofdpersoon is Raul, 11 jaar, die in een afgelegen dorpje bij het stadje Chicoa woont, vlakbij de rivier de Zambezie in Mozambique. Het is de streek aan de Rhodesisch-Zambiaanse kant, waar het bevrijdingsfront van de Mozambikanen, het *Frelimo*, de rivier oversteekt. In het begin van het boek krijgt Raul van een aantal soldaten de opdracht om de dorpsoudste te waarschuwen: ze zitten verlegen om eten en drinken. Raul, die niet meer naar school gaat omdat de Portugese pater van het missieschooltje vertrokken is in verband met de naderbij komende vrijheidsstrijd, wordt al snel betrok-

ken bij de aktiviteiten van het *Frelimo* en wordt geconfronteerd met harde zoekakties van de Portugezen op zoek naar wat zij noemen: 'turras', terroristen. Vlak bij het dorp bouwen de dorpelingen en de soldaten een kamp, slaan voedsel in de bossen op en leven met angst voor Portugese vergeldingsakties als een legerauto op een mijn is gelopen. Raul wordt er, met twee van zijn vriendjes, op uit gestuurd om een verkenningstocht te maken naar de nabijgelegen Portugese legerplaats, ontdekken een verlaten en naar later blijkt uitgemoord dorp en worden bijna door de Portugezen achterhaald. Raul raakt gewond en wordt teruggedragen naar het kamp, van waaruit hij vervoerd wordt naar het kamp waar overigens ook gewonde Portugezen worden verzorgd. Hij wordt leerling van de *Frelimo*-basisschool in Jeque en vertrekt na zijn daar genoten opleiding naar de kaderschool in Ribaue waar hij verder zal leren voor onderwijzer. Net zoals in *Kon hesi baka (kom gauw terug)* gaat aan elk hoofdstuk in *Laatste nacht in Jeque* een op zichzelf staand verhaal vooraf. Nu echter geen zakelijke informatie over de historie van het land, maar het verhaal van de hoofdpersoon Raul, die zijn laatste nacht in Jeque doorbrengt om morgen naar Ribau te vertrekken. Vanuit de beleving van Raul geschreven krijgt de lezer informatie over de eerste jaren na de bevrijding, waarin met man, vrouw en macht gewerkt wordt aan de wederopbouw van een samenleving die er anders uit zal gaan zien dan onder de Portugese overheersing. Raul herinnert zich in deze fragmenten de strijd waarbij hij zo nauw betrokken was, de dood van zijn vader, zijn angsten voor Portugese vergeldingsakties, de solidariteit tussen de dorpsbewoners en de soldaten van het *Frelimo*, de pogingen om onder vreselijk moeilijke omstandigheden een nieuwe maatschappij op te bouwen, en de uiteindelijke bevrijding. Maar er moet nog veel gebeuren:

Camarada Alfonso begint met een toespraak. Altijd een beetje gewichtig.
Hij zegt:

'Vandaag gaat Raul ons verlaten.
Hij gaat naar de Frelimokaderschool in Rabaue.
We zullen hem missen.
Hij heeft geholpen onze school op te bouwen.
Daarvoor zijn wij hem dankbaar.
Hij kwam hier, gewond in de strijd
tegen het kolonialisme.
In ons land is het kolonialisme verslagen.
Maar nog lang niet overal in Afrika.
Nog niet in ons buurland Zimbabwe.
Daar voeren onze kameraden van ZANU hun bevrijdingsstrijd.
Zoals het Frelimo bij ons in Mozambique.
Het is dezelfde strijd.
De strijd tegen mensen die zich niet schamen om
weerloze vluchtelingen in ons
land aan te vallen.
Vrouwen en kinderen in vluchtelingenkampen.
Daarom zullen wij 'continuadores'
de strijd van onze ouders voortzetten,
tot heel Afrika onafhankelijk is.

Laatste nacht in Jeque is een aangrijpend boek, dat niemand onberoerd kan laten. Ondanks de tamelijk sobere manier van schrijven is het verhaal dermate overtuigend dat het de lezer onverbiddelijk plaatst in het midden van een strijd waarbij hij hoe

dan ook tot een keuze gedwongen zal worden. Henk Barnard is er in geslaagd om door het verslag van de onafhankelijkheidsstrijd heen te laten zien op welke sterk gemotiveerde wijze de zwarte mensen uit Mozambique hun land opnieuw opbouwen, het onderwijs, de landbouw, de verhouding manvrouw en andere belangrijke zaken aanpakken en zich inzetten voor verandering en vooruitgang. Zo wordt Raul, door de komst van Joao, die een paar jaar voor onderwijzer heeft geleerd, ingeschakeld bij het onderwijs voor kinderen en volwassenen en hoewel hij daar in het begin moeite mee heeft (- een jongen les geven aan de ouderen uit het dorp? -) vat hij zijn taak ernstig op omdat hij weet dat onwetendheid een van de belangrijkste geestelijke onderdrukkingsmiddelen is die de Portugezen altijd hebben gehanteerd. Hij helpt mee die produkten te verbouwen die ten goede komen aan de bevolking zelf en die niet, zoals vroeger, opgekocht werden door de Portugezen die ze uitvoerden en er flinke winsten op maakten. En ook de verhouding tussen jongens en meisjes, tussen mannen en vrouwen verandert:

> Camarado Joao stelde de mannen voor dat de vrouwen met alles zouden helpen. Niet alleen werken op de machambas en koken, maar ook al het andere werk. Hoofdschuddend keken ze elkaar aan. Zoiets hadden ze nog nooit gehoord. Hun vaders hadden vrouwen gehad om voor hen te werken en ook hun grootvaders en overgrootvaders. En wie zo rijk was dat hij meerdere malen een lobolo, een bruidschat aan de ouders van een vrouw kon betalen, nam meer dan één vrouw. Een vrouw werkte op de akker voor je. Zij was een bron van inkomsten. Zij kookte voor je. Met vrouwen kon je plezier maken, maar het bleven vrouwen. Vrouwen waren van de man en net als andere dingen kon je vrouwen erven. Joao liet de mannen uitpraten, toen zei hij: 'Jullie lijken wel kolonisten'.

Henk Barnard:

> In 1976 ben ik een aantal malen naar Mozambique gegaan omdat ik drie films gemaakt heb over ontwikkelingssamenwerking. Ik werd daarin op een vreselijke manier gestoord omdat de Rhodesiërs het nodig achtten een vluchtelingenkamp uit te moor-

den. Wij waren de enige westerse ploeg die er gefilmd heeft, en daarvoor was ik op een onbeschrijflijke manier gemotiveerd. Dan zie je pas hoe hard die verandering in Afrika nodig is, hoe noodzakelijk die strijd is. Ik heb de gelegenheid gehad om met het *Frelimo* op te trekken, in hun hutten te slapen in de bossen, en veel met hen en de gewone dorpelingen te praten. Dan merk je wat voor een geweldige gemeenschap de Afrikaanse samenleving is. Veel van wat ik in *Laatste nacht in Jeque* heb beschreven heb ik zelf meegemaakt, al is het geen exact historisch verhaal. Maar alle elementen van de strijd en de wederopbouw zitten er in en in die zin is het exemplarisch voor wat daar gebeurd is en nog gebeurt. De Mozambikanen hebben vijftien jaar lang gepraat, pogingen gedaan om op die manier iets aan hun situatie te veranderen. Toen dat niet gelukt was stond hen nog maar één weg open, die van de gewapende strijd. Ik weet het wel, wij in Nederland zetten daar graag vraagtekens bij. Wij verafschuwen geweld, behalve als het gaat om onze eigen bevrijding, dan is het opeens goed. Ik geloof dat er geen andere weg is, ze kunnen niet anders. Als je daar niet vecht betekent dat zelfmoord. En er moet nog zoveel gebueren, in Rhodesië, in Zuidelijk Afrika, in Zaire. In dat laatste land ben ik ook een keer geweest en heb er met eigen ogen kunnen zien hoe vreselijk de armoede is in dit rijkste land van Afrika. De blanke overheersers zijn daar ingewisseld voor de zwarten van Moboetoe die heulen met het westerse systeem en de uitbuiting continueren. Het is noodzakelijk, hoe je het ook wendt of keert, dat daarvoor gevochten wordt. Als je dat afwijst dan bedrijf je een vorm van hypocrisie. Ik geloof dat ook kinderen hiervan mogen weten, ze worden er trouwens door de televisie en de kranten bijna dagelijks met hun neus opgedrukt. Zoiets moet je niet wegstoppen. Beter lijkt het me om te vertellen hoe het werkelijk in elkaar zit.

Ul. uit. Laarsk nacht in igne/Remsje Venema.

Laatste nacht in Jeque, gaat over een oorlog, maar het is geen oorlogsboek. Henk Barnard heeft er zorgvuldig voor gewaakt de gewelddadige conflicten, waar hij niet omheen kon en dat ook niet wilde, op te poetsen tot oorlogsheroiek, wapengekletter en de daarbij behorende goeden en slechten. De strijd in dit boek is eerlijk, gemotiveerd en verschrikkelijk en komt voort uit de georganiseerde bezetting en onderdrukking van de Portugezen. Het is niet direct een strijd tussen goeden en slechten - hoewel er die natuurlijk ook zijn - maar meer een gevecht tegen een systeem dat mensen onmondig houdt en daardoor afhankelijk van diegenen die het recht in eigen hand genomen hebben.

Juist door aandacht te besteden aan de strijd van de zwarten om recht en vrijheid heeft Henk Barnard, duidelijker nog dan in *Kon hesi baka (kom gauw terug)* een bijdrage geleverd aan een stuk noodzakelijke konfliktopvoeding en vredesopvoeding.

> Vredesopvoeding in de zin van ‘konfliktopvoeding’ mag niet ‘africhting tot tevredenheid’ of zelfs opvoeding tot konfliktmangament betekenen, waarbij dan geleerd wordt hoe konflikten op. de meest effektieve manier ‘weggewerkt’ worden, zonder de bestaande orde te veranderen, of waarbij geleerd wordt hoe je gewelddadig konfliktgedrag afbouwt zonder de eigenlijke oorzaak van een konflikt weg te nemen. Vredesopvoeding in die zin zou kritiekloze aanpassing zijn aan het tegenwoordige internationale en intern maatschappelijke ‘systeem van georganiseerde on-vrede’. Vredesopvoeding in de zin van konfliktopvoeding betekent veeleer, dat de voorhanden intern maatschappelijke en internationale konflikten, die aan de basis liggen van de ‘georganiseerde on-vrede’, erkend worden en dat naar hun oorzaken gevraagd wordt.[5.]

Henk Barnard:

> Ik weet dat geweld in kinderboeken een teer thema is, maar je moet je daarbij wel afvragen hoe geweld ontstaat, welke funktie het heeft. Geweld rücksichtslos veroordelen gaat voorbij aan de situatie in de Derde Wereldlanden die in afhankelijkheid gehouden worden. Dan steek je je kop in het zand. Maar ik verheel niet dat ik er veel moeite mee heb gehad, ik heb het zo goed mogelijk proberen te doen, maar de vraag blijft hoe het bij kinderen overkomt.

Reintje Venema, de vrouw van Barnard, die al zijn boeken illustreerde, heeft met dit probleem ook te kampen gehad.

> Ik heb geprobeerd om in de tekeningen het aspect van het geweld niet te overdrijven, en dat is heel moeilijk geweest. Ik geloof dat tekeningen nog sterker geweld uitdrukken dan een tekst, en dat heeft me extra voorzichtig gemaakt. Hoe meer soldaten ik teken, hoe duidelijker hun wapenuitrusting, hoe harder het geweld overkomt. Een van de moeilijkste tekeningen was wel die van de overval op het dorp. Je kunt geen mooie, lieve tekeningen maken van de natuur of van lieve zwarte kindertjes, want dan moffel je de realiteit weg, maar het mag ook niet zo zijn, dat je de stoere-jongens-mentaliteit van veel oorlogsboeken in je illustraties weergeeft. Over hoe het dan wel moet hebben we lang gepraat, en ik hoop dat het me gelukt is datgene over te brengen wat ik bedoeld heb. Maar ik blijf wel, net als Henk, met een gevoel zitten van: heb ik het wel goed gedaan.

Henk Barnard:

> Er zijn plannen om het boek in het Portugees te vertalen. Op die manier zou het een funktie kunnen krijgen in de bevrijde gebieden, zoals ook films of schoolboekjes. Er is nog steeds weinig materiaal waarmee de mensen in het onderwijs kunnen werken. In Rabaue werken docenten aan het vervaardigen van eigen lesboekjes, aangepast aan de wederopbouwfase waarin het land verkeert, met eigen inzichten en eigen prioriteiten. *Laatste nacht in Jeque* zou misschien daarbij een rol kunnen spelen.

Laatste nacht in Jeque bevat een motto van Leo Vroman uit het gedicht *Vrede*, een citaat dat ook vele malen gebruikt is als het ging om verhalen over onze eigen bevrijdingsstrijd:

> Kom vanavond met verhalen
> hoe de oorlog is verdwenen
> en herhaal ze honderd malen:
> alle malen zal ik wenen.

Boeken van Henk Barnard

. *Slacht me niet zei de kip*, verhalen, 1959, Uitgeverij Leopold.
. *Torentje, torentje val niet om*, verhalen, 1961, Uitgeverij Leopold.
. *Bongo, de negerjongen met de zonnigste lach van heel Afrika*, 1965, Uitgeverij West-Friesland.
. *De Marokkaan en de kat van tante Da*, 1972, Uitgeverij Holkema en Warendorf; (Gouden Griffel in 1973).
. *Twee is teveel*, kinderboekenweekgeschenk CPNB, 1973.
. *De krakers en het huis van tante Da*, 1973, Uitgeverij Holkema en Warendorf.
. *Okketok*, verhalen, 1976, Uitgeverij West-Friesland.
. *Kon hese baka (kom gauw terug)*, 1976, Uitgeverij Holkema en Warendorf; (Gouden Griffel in 1977).
. *Laatste nacht in Jeque*, 1979, Uitgeverij Holkema en Warendorf.

Hoorspelen voor kinderen:

. *Bongo, de negerjongen met de zonnigste lach van heel Afrika*; 10 afleveringen AVRO-radio, 1959.
. *De zielige reuzen met de hagelslagneuzen*, 8 afleveringen, AVRO-radio, 1959.

. *Slacht me niet zei de kip*, 1 aflevering, AVRO-radio, 1960.
. *Het zwarte koffertje*, 10 afleveringen, AVRO-radio, 1968.
. *De Marokkaan en de kat van tante Da*, 10 afleveringen, AVRO-radio, 1971.
. *Onder de vloer*, 10 afleveringen, AVRO-radio, 1974.

voor volwassenen:

. *M'n liefje wat wil je nog meer*, 1 aflevering, NCRV-radio, 1979.

Eindnoten:

1 Wie meer wil weten over het kinderboek en de Derde Wereld kan terecht bij een eind vorig jaar verschenen uitgave *Die Dritte Welt im Kinderbuch* (Theorie und soziale praxis), van Jörg Becker en Rosmarie Rauter; Akademische Verlagsgesellschaft Wiesbaden, 1978. Hierin staan artikelen over kinderboeken die gaan over o.a. Afrika, Latijns Amerika, het Midden Oosten, Australië; tevens bijdragen over strips en Derde Wereld, imperialistische opvoeding in Duitsland tussen 1880 en 1940 en nieuwe ontwikkelingen in kinder- en jeugdboeken over Azië.

2 Een uitzondering hierop vormt de *Indianenreeks* van de bekende tekenaar Hans Kresse, verschenen bij Uitgeverij Casterman. De serie omvat tot nu toe: *De meesters van de donder* (1973), *De kinderen van de wind* (1973), *De gezellen van het kwaad* (1974), *De zang van de prairiewolven* (1974), *De weg van de wraak* (1974), *De welp en de wolf* (1976), *De gierenjagers* (1978).

3 Ariel Dorfman en Armand Mattelart: *Hoe lees ik Donald Duck*, uitgeverij SUN, Sunschrift 132, Nijmegen 1978.

4. Harry Overmeyer: *Voor mij is iedereen mens*, de beeldvorming van de gastarbeider door middel van jeugdboeken. Uit: ZOZO, nr. 2, uitgave van Alternatieve Jeugdliteratuur te Antwerpen; Kerkstraat 150, 2000 Antwerpen; blz. 9 - 30. Overmeyer behandelt in dit artikel behalve *De Marokkaan en de kat van tante Da* van Henk Barnard, ook *Reis tussen twee dromen* van René Swartenbroekx (uitgeverij Standaard, 1974) en *Patricia trouwt met een Turk* van Hans de Groot-Canté (uitgeverij West-Friesland, 1975).

4. Harry Overmeyer: *Voor mij is iedereen mens*, de beeldvorming van de gastarbeider door middel van jeugdboeken. Uit: ZOZO, nr. 2, uitgave van Alternatieve Jeugdliteratuur te Antwerpen; Kerkstraat 150, 2000 Antwerpen; blz. 9 - 30. Overmeyer behandelt in dit artikel behalve *De Marokkaan en de kat van tante Da* van Henk Barnard, ook *Reis tussen twee dromen* van René Swartenbroekx (uitgeverij Standaard, 1974) en *Patricia trouwt met een Turk* van Hans de Groot-Canté (uitgeverij West-Friesland, 1975).

5. Citaat uit het artikel van Bernhard Schneider: *Vredesopvoeding en kinderboeken, over de voorstelling van konflikten, konfliktoplossingen en geweld in kinderboeken*, verschenen in ZOZO, nr. 1, uitgave van de Alternatieve Werkgroep Jeugdliteratuur te Antwerpen; Kerkstraat 150, 2000 Antwerpen; blz. 31-60.

engelse kroniek
james brockway

Verleden maand had ik het over een paar Engelse ‘boeken over boeken’, boeken over Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, E.M. Forster, en ik eindigde met een paar woorden over het boek *Façades* van John Pearson over de merkwaardige, de ongelofelijke, de soms onuitstaanbare Sitwells: Edith, Osbert en Sacheverell, waarvan deze laatste nog in leven is. Het boek van Pearson is groot, lang (534 blz.), zwaar, zeer rijk geïllustreerd, en duur f 47.85. Ik zou een half dozijn Kronieken kunnen vullen door er gewoon op te parasiteren. Ik heb echter besloten, hier alleen een paar regels over deze uitgave te schrijven. Edith is in 1887 geboren, als eerste kind van de heel eksentrieke Sir George Sitwell en de maar achttienjarige Lady Ida Sitwell, die niet van haar man hield. De Sitwells waren in de adelstand verheven in het jaar 1808 en woonden op een van de grootste, landgoederen van Derbyshire, Renishaw Hall. Edith en haar broers werden rebellen: zij waren alle drie uiterst kunstzinnig en verfoeiden de levenswijze van de landelijke adel; al dat domme, hersenloze paardrijden en de eeuwige vossenjacht, door Oscar Wilde eens als ‘the unspeakable in pursuit of the uneatable’ gedefinieerd.

De drie Sitwells waren zich echter hyperbewust van hun status als adel. Edith was trots op het feit, dat zij van de Plantagenets, het koningshuis dat tussen 1154 en 1485 over Engeland regeerde, afstamde, en men sprak van haar ‘beautiful Plantagenet wrists’. Aan haar vingers droeg zij enorme ringen. Zij kleedde zich altijd op een extravagante, gedurfde en wat absurde manier, alsof zij zich nog steeds onder haar voorvaderen, de Plantagenets, bewoog en zij zag er inderdaad uit als een in steen gehouwen figuur, opgestaan uit een praalgraf in een gotische kathedraal. Zij was, in één woord ‘*extraordinary*’.

Dat waren ook haar verzen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog waren de Sitwells anti-oorlog, eigenlijk omdat ze anti-filistijn, anti alles dat vulgair of onesthetisch was of dat geen verband met de kunst had. In die zin waren ze al revolutionairen - revolutionairen onder de adel! - maar hoe zeer revolutionair zij waren op kunstgebied bleek eerst heel duidelijk met de opvoering tussen 1922 en 1923 van hun ‘verse and music entertainment’, bekend als *Façade.* Hier volgen een paar regels van het soort poëzie, dat Edith toen aan het schrijven was:

> When
> Sir
> Beelzebub called for his syllabub in the hotel in Hell
>   Where Proserpine first fell,
> Blue as the gendarmerie were the waves of the sea,
>   (Rocking and shocking the barmaid).

Dus: klankenspel, onsamenhangendheid, imagerie, durf.

Alle drie de Sitwells werkten aan *Façade*, die voor een sensatie zorgde, maar de verzen waren van Edith, de grote dichteres. Osbert en Sacheverell schreven ook gedichten, maar Osbert was eerder prozaïst, terwijl Sacheverell naar verre, exotische landen reisde en daar graag over schreef. Tijdens de Tweede Wereldoorlog ontving ik in India, als cadeau van een heel estetische vriend in Engeland, het boek *Splendours and Miseries* (Faber) van Sacheverell, en je hoeft alleen maar een kwartier lang in

die verzameling essays en stukjes te bladeren, om uit deze wereld in een hele andere te worden getransporteerd; een bijna mystieke ervaring. (Sacheverell schreef ook een boek over Nederland (*The Netherlands* - Batsford, 1946), waaruit men zou kunnen denken dat Nederland nooit verder dan de 18e eeuw was gekomen: het boek schept een idyllisch en heel misleidend beeld van een idyllisch Nederland, dat bijna uitsluitend uit mooie, oude architectuur, mooie, oude interieurs, en mooie, oude, ongerepte natuur bestond. Alweer een mystieke

ervaring, een droomwereld van schoonheid. Ik zei dat ik niet veel over dit boek van Pearson zou schrijven, maar u ziet, hoe deze buitengewone Esthetische DrieEenheid fascineert. Laat ik mij dus verder beperken tot een paar hoofdaspekten. Tijdens de Tweede Wereldoorlog was er een herleving in de belangstelling voor de Sitwells. Door de geïsoleerdheid van mijn land als resultaat van het veroveren van Europa door de Nazis zocht men voor een deel wat soulaas in de literatuur en vooral in de poëzie. Poëzie-avonden of middagen werden georganiseerd, en Edith, die zich nu als een soort van profetes en Sibylle gedroeg (ook in haar verzen) was dikwijls de ster van de middag of avond. Zelfs de koninklijke familie kwam luisteren. Een ander prominent aspekt was hun enorme trots en ijdelheid. Niemand die een woord van kritiek over hun werk durfde uiten was meer veilig. Edith zei: ‘Mijn voorvaderen gooiden met kokende olie om hun vijanden op een afstand te houden en ik ben volkomen in staat hetzelfde te doen’ (of woorden van dien aard). Dus het verhaal van de Sitwells is ook een verhaal van eindeloze herrie in literaire kringen en daar iedereen graag over herrie tussen anderen leest, zijn er ook op dit gebied heel onderhoudende pagina's in John Pearson's boek te vinden.

Edith Sitwell.

Ikzelf kreeg een grote hekel aan de na-oorlogse poëzie van Edith Sitwell, waarin zij steeds over het lijden van de wereld zong, terwijl zijzelf - materialistisch gezien - een zeer beschermd leven had kunnen leiden. Ik publiceerde daar-

om het volgende satirische gedicht over haar (gelukkig zag zij het nooit, of heeft zij niet begrepen, dat het op haar sloeg, anders had ik kokende olie (of een rechtsproces) moeten verwerken.

Circe with a lyre

Secure, provided, cushioned from life's shocks,
She suffered war in bulletins and books,
Sibylline, took on herself to chant
World sorrow, soured with philosophic rant.
Postured her puppets, modelled from earth's clay,
Unnatural in her hands, ringed them with array
Of suns and thunders, lions and honey bees;
Sucked the religions, picking where she'd please:
Should Asia's mellow mystics slip her sieve,
Had always Jesus Christ tucked up her sleeve.

Thus armed, how could she fail to titillate
The palates of the indiscriminate,
Concerned in art with judging bad by worse?
Accoutred thus, how could her gaudy verse
Fail to attract the usual devotees,
To pipe her praise, to bend their well-oiled knees.
Kissing her hem and ogling in her train,
A modern Circe, girdled with her swine?

She reigns, a fuddled ‘Forties queen; yet if
Good judgement still be Time's prerogative,
I prophesy: She will do down in history:
Down
  and
    down
      and
        down
          and
            down,
Till all her muddy incantations drown,
Her poses die, Time's sea close o'er her hair,
And all the circling, chuckling bubbles break,
And leave the surface clear.

Vernietigend en ook niet bepaald ridderlijk - het was maar goed, dat ik geen prominente dichter was. Bovendien: al was veel van het werk van de Sitwells dermate esthetisch, dat het ‘out of touch’ met het gewone leven was (net als Renishaw Hall hun voorvaderlijke burcht, door bossen en muren van de buitenwereld was afgesloten), leefden, werkten en vochten ze, voor de kunst in een wereld die steeds materialistischer werd. ‘We all have the remote air of a legend’ schreef Edith. Inderdaad. En die legende cultiveerden ze. Maar ze waren ook een soort helden. Ze waren buitensporig in vrijwel alle opzichten. Maar de Engelse literatuur van deze eeuw kan ze niet missen. Ze maken een onnavolgbaar en onvervangbaar deel uit van onze literaire geschiedenis. John Pearson's boek *Façades* is niet alleen zeer onderhoudend: het draagt er ook toe bij, dat die legende niet vergeten wordt.

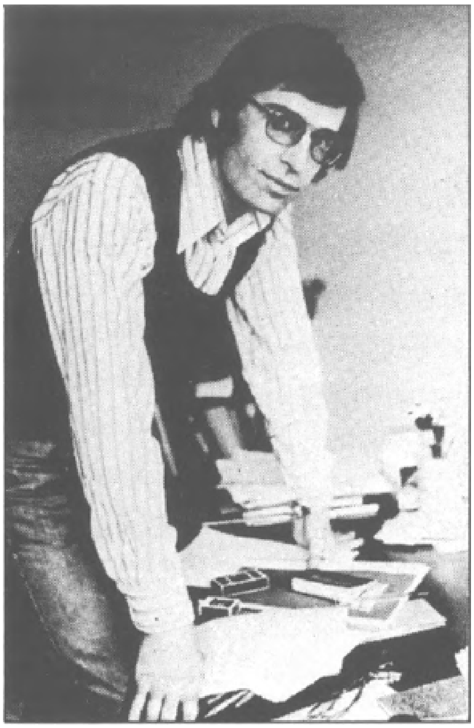
Ik zou juist niet over *Façades* en de Sitwells schrijven maar over een paar romans. Ik zal ze nu even heel in het kort moeten vermelden. In de laatste Kroniek heb ik het E.M. Forsterboek van Francis King besproken. Ook vermeldingswaard is zijn laatste roman, *The Action*. Heel satirisch, met een oog, waaraan geen enkel facet van de morele zwakheid van de mens blijkt te kunnen ontsnappen, schrijft King in deze roman over een literaire situatie: wat een arme romanschrijfster moet verwerken, als de drukproef van haar nieuwe roman in handen van een teleurgestelde en kwaadwillige vrouw (een kennis van haar) terecht komt, en die vrouw meent, een portret van haarzelf in een van de figuren in de roman te herkennen. Een ongunstig portret wel te verstaan.

Het is een absurditeit, dat een ieder volgens de thans geldende Britse wetgeving het uitgeven van een roman of ander werk van de verbeelding kan beletten, als men denkt een ongunstig portret van zichzelf in zo'n werk te herkennen. In *The Action* ziet Martha Kingsley zo'n portret van haarzelf, hoewel de betrokken figuur in de roman geen vrouw, maar een *man* is. Niettemin worden de uitgevers van de roman, oom en neef, bang voor een mogelijk proces wegens smaadschrift. De arme auteur moet niet alleen haar roman herschrijven, maar voortaan mag de ziekelijk wantrouwige Martha dicteren wat wel en wat niet in de roman mag staan.

Waar het ironie aangaat, is King bijzonder raak: immers de lamlendige Martha wordt, na al de misère die zij veroorzaakt heeft, door een bus overreden - dus al die poespas over een roman was achteraf voor niets. Werk van Francis King is in Nederland nog steeds te weinig bekend. Misschien omdat zijn schrijven zo zeer gepolijst is, dat men zich niet altijd voldoende van zijn bijtende satire en ironie bewust wordt. *The Action* (Het proces) is vooral heel handig en onderhoudend geschreven, waardoor het boek misschien minder diepgang lijkt te bezitten dan er in feite in zit.

Een heel rustig-satirische roman van het soort,

dat Ian McEwan misschien op de gedachte bracht, dat het allemaal maar ‘oude dames’ zijn, die de literaire scène in Engeland tegenwoordig bepalen, is: *The Bookshop* van Penelope Fitzgerald. Tot mijn grote verbazing is aan deze zeer korte, rustig geschreven en bescheiden roman de grote Bookerprijs voor 1978 bijna toegekend.



Links: Paul Theroux

Alweer zijn wij hier op literair terrein, want Penelope Fitzgerald's boek, waarin de handeling in 1959 geplaatst is, gaat over Florence Green, een eenzame alleenstaande vrouw, die een pand in een dorp aan de oostkust van Engeland koopt om er een boekhandel te beginnen. Dat lukt haar wel, maar niet voor lang. Een invloedrijke ‘culture-vulture’ in het dorp, een ambitieuze vrouw, wil het pand in handen krijgen om er een cultureel centrum in te stichten. Zij wil ook een centrum zijn. Zij - en niemand anders - zal de figuur zijn, om wie de kunst in hun dorp zal draaien. Concurrentie duldt zij niet. De ijdelheid zit in dit mens zo diep geworteld (zoals in de meeste mensen, trouwens), dat het haar zelfs lukt te bewerkstelligen dat een wet door het parlement wordt gewijzigd, waardoor het mogelijk wordt de arme Florence Green te verdrijven. Het pand waarin haar boekhandel is gevestigd, wordt namelijk tot historisch monument verklaard en zij moet er uit.

Als men zo'n roman te rustig, te bescheiden, te beschaafd, te ouderwets vindt, kan men een heel andere manier van schrijven en een heel andere sfeer aantreffen in de jongste roman van Paul Theroux, onze ‘American in London’. De roman heet *Picture Palace*. (Van Theroux kan men zijn zeer succesvolle roman *The Family Arsenal* van 1976 nu in Penguin-uitgave krijgen). *Picture Palace* is het levensverhaal van Maude Pratt, een wereldberoemde Amerikaanse fotografe. De taal is vlot, pittoresk en dikwijls rauw, het boek vol leven en heel modern. Hoewel zij nu een oude vrouw is, blijft Maude Pratt een volstrekt eigentijdse figuur. De filmster Bette Davis zou haar op het bioscoopscherm uitstekend kunnen vertolken.

Beneden: Oliera Manning

Sommige recensenten vonden de taal in *Picture Palace* te gewild pittoresk en Emma Tennant vond het hele boek onecht ('meretricious'). Ikzelf vond het lezen er van opbeurend en de taal verfrissend, mousserend. Theroux wil hier ook iets zeggen over een tijdperk, waarin 'pictures' - in de krant, in tijdschriften en op het beeldscherm - een belangrijke rol in het leven van de moderne mens zijn gaan spelen.

Er is ook *The Battle Lost and Won*, het tweede deel van de nieuwe trilogie van Olivia Manning, waarin zij de ervaringen van enkele Britten tijdens de Tweede Wereldoorlog beschrijft. Wij zijn hier in Caïro in het najaar van 1942, toen het de Britse legers eindelijk lukte, de Nazis tot een terugtocht te dwingen.

Hier staan scènes op het slagveld naast scènes onder doelloze burgers achter de linies. 'Niets bijzonders', luidde een Nederlands oordeel over deze roman, dat mijn oor bereikte. Misschien is dit inderdaad zo - Olivia Manning (in een brief aan mij) zei hetzelfde. Ik heb echter van het lezen van haar roman genoten. Ik savoureer vooral de kalme wijze, waarop zij alles gadeslaat en noteert: koel, echt, volwassen.

Lang niet koel is een eigenaardige roman van Nigel Foxell: *The Marriage Seat* - waarin alles verteld wordt door een man, die 'levenslang' wegens moord op zijn vrouw gekregen heeft. Echte haat voor een ander mens (de vrouw) maakt dat deze vertelling iets te 'ademloos' en bijna hysterisch aandoet, terwijl de gehuwde staat als iets verschrikkelijks wordt voorgesteld. Nu ja, voor de verteller betekent het immers in dit geval 'levenslang'.

John Pearson: Façades
(Macmillan, 534 blz.) f 47,85. Importeur: Nilsson en Lamm, Weesp.

Francis King: The Action
(Hutchinson, 248 blz.) § 4.95

Penelope Fitzgerald: The Bookshop
(Duckworth, 118 blz.) § 3.95

Paul Theroux: Picture Palace
(Hamish Hamilton, 359 blz.) § 4.95

Olivia Manning: The Battle Lost & Won
(Weidenfeld & Nicolson, 185 blz.) § 4.95

Nigel Foxell: The Marriage Seat
(The Harvester Press, 217 blz.) § 4.95

Omgangspöezie in 10 lessen les 8
Geo Staad

Ballade klinkt weelderig en vakbekwaam, en dat komt deels door het gebruik om dat woord in de titel te verwerken: *Ballade van de Eenzame Ridder* of iets dergelijks. In het begin maakte ik me ook schuldig aan die pretentieuze overbodigheid; het is alsof een schilderijlijst het opschrift *Olieverfschilderij van de Staalmeesters* draagt.

Overbodig is het, aangezien je drie octaven met een *envoi* ogenblikkelijk herkent. Nu moet u weten, dat de 24/4 ballade deel uitmaakt van een assortiment. Andere modellen zijn

ballade suprême	3× 10 + 5	
double ballade	6× 8 + 4	} envoi niet verplicht
double ballade suprême	6×10 + 5	} envoi niet verplicht
ballade à double refrain	3× 8 + 4	refreinregels: 4, 12, 20, 26 en 8, 16, 24, 28
chant royal	5×11 + 5	

Heel iets anders is het breedvoerige, uit simpele strootjes (gewoonlijk 4-regelig) bestaande verhaal dat *volks-* of *romantische ballade* heet en folkloristisch gezongen wordt (overlevering) of literair geschreven (oververzadiging).

In het algemeen echter denkt het publiek aan de *rederijkersballade* (internationaal *Franse ballade* genoemd):

rijm klank	***a***	***b***	***c***
Het heeft al weken lang in mij gebroeid	br		
Tenslotte moest ik aan het werk beginnen		g	
Een werk dat niet verpoost, maar altijd boeit	b		
Te weten, een verjaarsgedicht verzinnen		z	
Een Appel smijt gewoon iets op het linnen		l	

Ik kan dat niet, ik ben meer knutselaar			l
Maar zal het in emotie van hem winnen		w	
Want Mélanie is heden achttien jaar			j
Al is het meisje zelf nog niet volgroeid	gr		
In haar kan men de vrouw *an sich* beminnen		m	
Het bloed dat Mélanie door d'aadren vloeit	vl		
Doorstroomde eens vorstinnen en gravinnen		v	
En ook wel herderinnen en kokkinnen		k	
En wie weet wát voor vrouwspersonen - maar			m
Het zou niet aardig zijn, dat uit te spinnen		sp	
Want Mélanie is heden achttien jaar			j

Vulgair geluld is iets dat zij verfoeit	f		
Of 't nu een gouden plaat is of een tinnen		t	
Indien er popmuziek op stampt en loeit	l		
Gunt zij die graag aan apen en spinnen		p	
Sibelius, de Orpheus van de Finnen		f	
Ja, die beroert terstond haar teerste snaar			sn
En feestelijk geleid ik hem hier binnen		b	
Want Mélanie is heden achttien jaar			j
O bloedverwanten, vrienden en vriendinnen		d	
Dit is een dag van lief zijn voor elkaar			k
Van vreugde uiten, vreugdeblijken innen		-	
Want Mélanie is heden achttien jaar			j

U ziet het metrum, het rijmschema, de driemaal terugkomende refreinregel. Ook ziet u dat deze versvorm niet moeilijk is, alleen wat bewerkelijker dan het sonnet; ze maakt dan ook meer indruk.

Er is wel verwantschap tussen die twee. In de cadans uiteraard, en in het literaire voorkomen, maar ook in de inhoudelijke scheiding tussen ‘romp’ en ‘staart’.

De refreinregel is uw eerste zorg. Als ik bijtijds aan mijn advies had gedacht, was die aldus uitgevallen: *Want heden werd zij achttien, Mélanie*, en daarop rijmend

(regel 6) *Ik ben in snelheid niet zijn evenknie*, (14) *En wie al niet... hier stokt de fantasie*, (22) *Ja, die bezit de macht der melodie* en (26) *Dit is een dag van licht en harmonie*.

Het moet al raar lopen, wilt u geen vier bruikbare rijmwoorden op de naam van uw feestvarken of - zeug opsporen (maar denk erom, vrouwelijk rijm staat hier afzichtelijk, onzijdig is al helemaal ondenkbaar: zet namen als Karel of Anneke dus *niet* achteraan).

Voorts heeft u zes *a*-rijmen nodig - ook geen probleem. Met de *b*-klank* daarentegen moet u goed uitkijken. Die treedt veertienmaal op, dus u neemt iets dat minstens 14 redelijke woorden (zonder rijk rijm) oplevert. Met -aren, -ieden, -elen en andere courante rijmklanken is de keuze ruim genoeg.

Wenk: behandel de bijzondere rijmwoorden het eerst, bewaar neutrale en algemene termen voor de completering. Zit u bijvoorbeeld (op grond van een geslaagde regel 25) vast aan -open, dan zal uw lijstje woorden als *tropen, cyclopen* en (*ge-* of *be-*)*kropen* tonen, die weinig speelruimte bieden en die dus zo spoedig mogelijk een plaats in het betoog moeten krijgen. *Open, lopen, hopen* e.d. zijn veel inschikkelijker, dus gebruik die voor secundair werk.

Begin bij voorkeur met het envoi, in de volgorde 28-25-26-27. Stel daarna aan de hand van uw ‘rigide’ rijmwoorden vast hoe het betoog kan (moet) verlopen, en deel het in drieën. Daarna kunnen de afzonderlijke octaven gestalte krijgen. Zorg wel, dat u iets te vertellen heeft.

achterplat

Eindnoten:

* Liefst vrouwelijk, anders kan het nogal bonkig worden.

[Nummer 66]

Ter Inleiding
Gerrit Borgers

Na de tweede golf van modernisme in de Nederlandse letterkunde, de Beweging van Vijftig, is de betekenis van het werk van Paul van Ostaijen pas goed doorgedrongen. In zijn gedichten, zijn proza en zijn kritische en theoretische artikelen blijkt hij het sterkst en meest veelzijdig de Europese vernieuwingen uit het begin van deze eeuw binnen onze taalgrenzen te hebben vertegenwoordigd. Het is echter niet alleen om deze historische rol, maar ook en vooral om de actuele waarde die zijn werk nog steeds heeft, dat een nummer van Bzzlletin aan hem wordt gewijd. Geen herdenkingsnummer dus, eerder een (h)erkenningsnummer.

De bijdragen aan deze aflevering zijn van tweeërlei aard: naast vijftien al vroeger gepubliceerde beschouwingen en herinneringen is een tiental speciaal voor deze aflevering geschreven artikelen opgenomen. Uit de eerste categorie werden stukken gekozen die niet meer zo makkelijk bereikbaar zijn en een interessante aanvulling geven op wat in verzamelde werken als die van Karel van de Woestijne, M. Nijhoff, H. Marsman, E. du Perron en Maurice Gilliams te vinden is of in onlangs herdrukte uitgaven (b.v. *Herman Uyttersprot over Paul van Ostaijen*, Gent, 1972 en Gaston Burssens, *Paul van Ostaijen zoals hij was en is*, Utrecht, 1978) of ten slotte in de ‘standaardwerken’ van Paul Hadermann (*De kringen naar binnen, De dichterlijke wereld van Paul van Ostaijen*, Antwerpen, 1965 en *Het vuur in de verte, Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*, Antwerpen, 1970), J.J. Oversteegen (hfdst. IX, par. 14 van *Vorm of vent*, Amsterdam, 1969), E.M. Beekman (*Homeopathy of the absurd, The grotesque in Paul van Ostaijen's creative prose*, The Hague, 1970) en Gerrit Borgers (*Paul van Ostaijen, Een documentatie*, 2 dln., Den Haag, 1971). De schrijvers van de tweede categorie bijdragen hebben zelf de keuze van hun onderwerp bepaald. Hun opstellen zijn dus in dubbel opzicht nieuw: ten eerste doordat ze hier voor het eerst worden afgedrukt, ten tweede doordat ze iets toevoegen aan de al zo uitgebreide literatuur over Van Ostaijen.

Om enig verband tussen de volgende, zeer uiteenlopende artikelen te leggen en ter informatie van de lezers die nog weinig afweten van de figuur en het werk van Paul van Ostaijen, volgt eerst een beknopt overzicht hiervan. Paul van Ostaijen werd op 22 februari 1896 in Antwerpen geboren als laatste kind van een Nederlandse, uit Steenbergen afkomstige vader, die zich in 1877 als loodgieter in Antwerpen had gevestigd en een uit het Belgisch-Limburgse plaatsje Rekem als dienstbode naar Antwerpen getrokken moeder. Hij had één zuster, Hubertina, en twee broers, Pieter-Floris en Constant, die respectievelijk veertien, twaalf en negen jaar ouder waren dan hij.

Zijn ouders, vooral zijn moeder, waren streng katholiek en zijn oudste broer was voorbestemd priester te worden. In September 1902 ging hij naar het Aartsbisschoppelijk Sint Norbertus Gesticht, een vijfjarige lagere school, waar hij bevriend raakte met zijn klasgenoot Jos. Léonard, de latere graficus en typograaf. Het in dit nummer geplaatste opstel van Léonard, *De jongensjaren van Paul van*

Ostayen, gaat van alle gepubliceerde herinneringen het verst terug in de tijd. Hieruit blijkt dat beide vrienden in de laatste klas van de lagere school al in literatuur geïnteresseerd waren, zij het 'via een ouder broeder'. Pauls oudere broer, op wie hier gedoeld wordt, was Constant, die toen weliswaar een handelsopleiding volgde, maar ook grote belangstelling had (en heeft gehouden) voor beeldende kunst en literatuur, zodat hij omstreeks 1905 als artistieke opvoeder van zijn jonger broertje kon optreden. Leonards herinnering aan de plaatsnaam 'Ienikaleh' wijst erop dat de vrienden door hun broers het eerste nummer van het tijdschrift Vlaamsche Arbeid (jrg. 1, 1905, blz. 11-16) hadden leren kennen, waarin Lambrecht Lambrechts een gedicht *Ijenikalee* had gepubliceerd.

Na 1907, toen hij de lagere school verlaten had, begon zijn zwerftocht door een aantal katholieke middelbare scholen. Eerst was hij extern leerling van het Aartsbisschoppelijk Sint-Jan-Berchmanscollege aan de Meir te Antwerpen, maar toen hij na het tweede studiejaar bleef zitten, ging hij naar de vijfde (in Nederland de tweede) klas van het Onze-Lieve-Vrouwecollege, een Jezuïetencollege aan de Kunstlei (thans Frankrijklei) in zijn geboortestad. Het tweede jaar op deze school liep het helemaal mis: hij kwam in opstand tegen de opvattingen van zijn paters-leraren, las 'verboden lectuur' en besmette er zijn medeleerlingen mee, zodat de straffen elkaar opvolgden - zie het artikel van zijn klasgenoot Robert van Passen, *Zo was*

Paul van Ostayen, dat ondanks een paar anachronismen de situatie duidelijk weergeeft. Met Pasen werd hij van school gestuurd en hij bezocht daarna gedurende het laatste trimester van het schooljaar het Sint-Stanislasgesticht in Berchem.

In deze tijd van ontreddering - zijn verzet tegen de bevoorrechting van de hogere standen in het jezuïetencollege en de daarmee samenhangende bevoorrechting van het Frans boven het Nederlands, zijn geloofscrisis en zijn sexuele bewustwording temidden van een frustrerende omgeving - stierf op 5 oktober 1910 zijn oudste broer Pieter-Floris in het ouderlijk huis aan longtuberculose. Jaren later zou hij zijn broer nog in een tweetal gedichten herdenken, die in zijn bundel *Het sienjaal* (1918) werden opgenomen.

Het betekende voor Van Ostaijen een bevrijding, toen hij in September 1911 werd toegelaten tot de derde (in Nederland vierde) GrieksLatijnse Was van het Koninklijk Atheneum te Antwerpen. Niet dat de studie zoveel beter ging, want hij bracht het in de twee jaar dat hij op deze school zat niet verder dan de klas waarin hij begon, maar hij kwam tussen medeleerlingen terecht bij wie hij weerklank vond, zoals René Victor, Geo van Tichelen, Jan Melis en Bob van Genechten. Met hen trok hij samen op in de Vlaamsche Bond, een groepering Vlaamsgezinde Atheneumleerlingen die de 'zelfopvoeding op alle gebied' nastreefde. Het was ook in deze tijd dat hij het tijdschrift De Boomgaard, onder leiding van André de Ridder, leerde kennen, waarvan het decadentisme, het dandyisme, het grootsteedse tegenover het provincialisme, de oriëntering op de buitenlandse literatuur en het 'psychorealisme' hem aansprak en hem duidelijk gedurende de eerste periode van zijn dichterschap heeft beïnvloed.

Op 28 januari 1912 stierf ook zijn zuster Hubertina, die in 1906 met de meesterknecht van zijn vader getrouwd was, aan tuberculose in het ouderlijk huis. In de zomer van dat jaar logeerde Van Ostaijen bij een halfzuster van zijn moeder in het Limburgse Vucht, vlak bij Rekem. Uit het hier opgenomen artikel van Dries Janssen over deze logeerpartij, *Paul van Ostaijen, 14 dagen te Vucht*, blijkt niet alleen welke indruk deze eigengereide stadsjonalleen welke indruk deze eigengereide stadsjongen op zijn jongere neef en nicht had gemaakt, maar ook dat nog altijd het gedicht *Ijenikalee* op zijn voordrachtsrepertoire stond, zij het dat de titel wat verminkt was overgekomen.

In het voorjaar van 1913 trok Van Ostaijens vader zich uit zijn zaken terug en verhuisde het gezin naar Hove ten zuid-oosten van Antwerpen. Toen in de zomer van dat jaar bleek dat Van Ostaijen voor de tweede maal in de derde klas moest blijven zitten, verliet hij het Atheneum en solliciteerde - evenals zijn vriend René Victor al eerder gedaan had - naar de betrekking van klerk op het stadhuis van Antwerpen, waar hij op 16 maart 1914 tot 'voorlopig klerk' werd aangesteld. Deze 'zachte' betrekking, die meer oud-leerlingen van het Atheneum de gelegenheid bood zich aan hun 'zelfopvoeding' te wijden, zou hij tot het einde van de eerste wereldoorlog blijven vervullen, waardoor hij in de gelegenheid werd gesteld zich aan het schrijven te wijden: op 9 april 1914 debuteerde hij als kunstkritikus in 'het weekblad van de Vlamingen' Carolus en de eerste in handschrift bewaarde gedichten zijn gedateerd 'mei 1914'. Na het uitbreken van de eerste wereldoorlog en de daarop in het begin van oktober 1914 volgende Duitse aanval op Antwerpen vluchtte het gezin uit Hove voor korte tijd naar familie in Steenbergen en vestigde zich vervolgens - op Constant na, die via Engeland zich bij het Belgische leger achter de Uzer had aangesloten - weer in Antwerpen.

Met René Victor, eind 1915.

In de bezette stad ontplooide Van Ostaijens schrijverschap zich eerst ten voile. Hij schreef verschillende artikelen voor een nieuw dagblad, de Vlaamsche Gazet, dat geredigeerd werd door Alfons Baeyens en diens zoon Peter. Met deze Peter, anderhalf jaar jonger dan Van Ostaijen en eveneens oud-leerling van het Atheneum, raakte hij in de loop van de bezettingsjaren zeer bevriend en het is vooral met hem dat hij zijn exploratie van het langzamerhand herlevend Antwerps nachtleven en zijn experimenten met verdovende middelen zou ondernemen. In 1915 schreef hij het merendeel van de gedichten die hij in zijn eerste bundel *Music-hall* (april 1916) heeft opgenomen. De meeste hiervan stonden nog sterk onder invloed van het Boomgaard-decadentisme en Jules Laforgue en werden door René Victor getypeerd als ‘individualistiese kunst met Flamingantiese strekking’, maar het titelgedicht en *Herinnering* vertoonden duidelijk een nieuwe ontwikkeling, nl. een aansluiting bij Jules Romains' unanimisme. Hierin wordt een groep mensen - b.v. bijeen in een music-hall - als door een gemeen-

schappelijke ziel verbonden en niet als een verzameling individuen gezien. Deze synthetiserende visie was reeds een aankondiging van zijn overgang tot het expressionisme, dat hij uit tijdschriften als Die Weissen Blätter leerde kennen. Drie maanden na het verschijnen van *Music-hall* schreef hij het gedicht *Een lied*, dat later zijn tweede bundel *Het sienjaal* zou openen en waarvan de slotregels haast programmatisch de expressionistische visie verwoorden:

> ziel van buiten, geworden tot mijn ziel;
> kracht die weer buitenwaarts gaat.

Dit expressionisme was - mede onder invloed van Walt Whitmans *Leaves of grass* (waarvan een Nederlandse vertaling in 1917 bij de Wereldbibliotheek was verschenen) - vervuld van gemeenschapsidealen en broederschapsgedachten, van vertrouwen op een betere wereld en van ‘kosmisch algevoel’, kortom: in *Het sienjaal* waarmee hij de eerste periode van zijn dichterschap afsloot, had Van Ostaijen zich tot een humanitair-expressionist ontwikkeld. In de bundel vallen vooral een aantal gedichten op die het stadsleven in al zijn facetten gesyntetiseerd in beeld brengen en waarop Jozef Muls later de aandacht heeft gevestigd in zijn hier opgenomen artikel *Paul van Ostayen en de stad*.

Niet alleen op het gebied van de poëzie was Van Ostaijen tijdens de bezetting actief. In verschillende bladen publiceerde hij regelmatig over de Vlaamse Beweging, over toneel (gedurende het seizoen 1916-1917 was hij toneelrecensent van het weekblad Ons Land) en letterkunde, maar vooral over beeldende kunst. Hoewel hij niet in de gelegenheid was door het bezoeken van tentoonstellingen met de nieuwe Europese stromingen futurisme, cubisme en expressionisme kennis te maken, bestudeerde hij intensief alle literatuur die hij hierover te pakken kon krijgen. Inmiddels was hij bevriend geraakt met een drietal Antwerpse kunstenaars, de schilders Paul Joostens en Floris Jespers en de broer van deze laatste, de beeldhouwer Oscar Jespers. Hij schreef artikelen over hun werk en werd al gauw hun theoretische leidsman, waarbij hij ze vooral *Du ‘cubisme’* door Albert Gleizes en Jean Metzinger (1912) als leidraad voorhield. Dat dit wel eens tot botsingen aanleiding gaf blijkt uit de in dit nummer afgedrukte herinneringen van Paul Joostens, *Paul van Ostayen herdacht*.

Ook het uitvoerigst opstel dat hij in deze periode heeft geschreven en in drie nummers van het pas opgerichte maandblad De Stroom (nr. 2 t/m 4, aug.-okt. 1918) publiceerde onder ie titel *Ekspressionisme in Vlaanderen*, behanielde uitvoerig het werk van de drie genoemde vrienden, dat hij echter tegen de achtergrond van het Europese modernisme plaatste, waarwer hij uitstekend gedocumenteerd bleek. Kort voor de wapenstilstand week Van Ostaijen uit naar Berlijn om aan vervolging als aktivist te ontkomen (hij werd inderdaad bij verstek tot elf maanden gevangenisstraf veroordeeld) en nam daarbij zijn nog in scheiding liggende vriendin Emmeke mee om met haar samen te gaan wonen.

Eenmaal in Berlijn, waar hij de rode revolutiedagen als bewonderaar van Karl Liebknecht meemaakte, volgde de ene desillusie op de andere. Het werd de schipbreuk van zijn humanitaire idealen, of beter gezegd: een versterking van de scepsis die hij toch reeds in hoge mate bezat en het werd ook een tijd van twaalf ambachten en dertien ongelukken. Aan de andere kant lijkt het of deze tijd van angst en pijn mateloos veel energie in hem losmaakte, want zijn literaire productiviteit in de jaren 1919-1921

was bijzonder groot. Om te beginnen werden de bundels *De feesten van angst en pijn* en *Bezette stad* in deze jaren geschreven. Verder begon hij aan een autobiografische roman, die hij echter onvoltooid liet doordat hij zich op het schrijven van satirische grotesken ging toeleggen. En ten slotte schreef hij nog een reeks artikelen, waarvan geen enkele speciaal aan de letterkunde was gewijd, maar die de Vlaamse Beweging als onderdeel van de socialistische strijd, de beeldende kunst, de kunstkritiek en de kunst in het algemeen behandelden. Onder deze laatste bevond zich een - ongepubliceerd - manifest over het ‘geemansipeerd kubisme’, bestemd voor een eigen tijdschrift dat hij begin 1921 met Oscar Jespers wilde gaan uitgeven onder de naam Sienjaal, welk plan echter door gebrek aan intekenaren moest worden opgegeven. Ook kwam hij in contact met de groep om het Italiaanse tijdschrift Valori Plastici en publiceerde in een speciaal nummer voor het buitenland, dat in het Frans gesteld was, een artikel over *Heinrich Campendonk*, dat enkele maanden later in een Duitse bewerking door Das Kunstblatt van Paul Westheim nogmaals werd gepubliceerd.

Aanvankelijk zocht hij weer contact met de Antwerpse vrienden via de naar Nederland uitgeweken Bob van Genechten, met wie hij averigens, als vroeger reeds in Antwerpen, lerhaaldelijk overhoop lag, maar die toch ook ie schakel geweest blijkt te zijn via welke hij sen artikel *Rond het Vlaamse probleem, Enige kanttekeningen* geplaatst kreeg in de lummers van 1 en 15 februari 1921 van De Nieuwe Tijd, het ‘revolutionair-socialistisch lalfmaandelijksch tijdschrift’ onder redactie van Henriette Roland Hoist, Ant. Pannekoek in W. van Ravesteijn (zie hierover het opgenonen artikel van Han Foppe, *‘Je woedende iriefheb ik ontvangen’*).

Al spoedig kon hij Joostens en de gebroeders fespers weer rechtstreeks schrijven en gedurenle de Berlijnse jaren probeerde hij op deze wijze, maar niet zonder moeite, de ‘bond

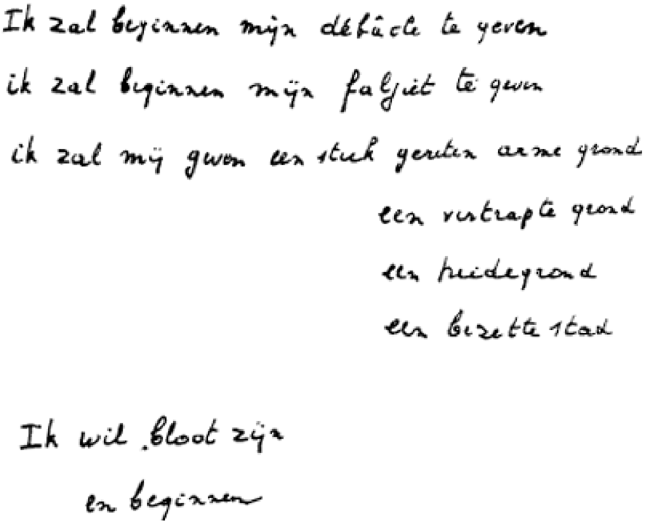
zonder gezegeld papier', zoals hij de Antwerpse groep expressionisten betitelde, bijeen te houden. Daarbij bleef hij de rol van theoretische voorman spelen en aarzelde niet in een bulla, ondertekend door de 'Paus van Halensee', Paul Joostens een keer te excommuniceren uit de 'H. Kubistiese en Flamingantiese Kerk', waarop deze hem een tekening terugstuurde met het onderschrift: 'Glorie aan u Paulus van Ostaijen Sienjaal-gever u zij lof en eer in der eeuwigheid'.

In Berlijn kwam hij het eerst in contact met de schilder Arthur Götz, die met een vriendin van Emmeke uit Antwerpen getrouwd was. Door hem breidde de kennissenkring, voornamelijk bestaande uit schilders die aan de galerie Der Sturm van Herwarth Walden verbonden waren, zich snel uit. Het meest bevriend raakte hij met Fritz Stuckenberg (aan wie hij een, ongebundeld, kubistisch gedicht opdroeg en die op zijn beurt een kubistisch 'Bildnis P. und E. van Ostaijen' schilderde), met Arnold Topp (een gymnastiekleraar en leraar tekenen uit Brandenburg, die eveneens bij Der Sturm exposeerde), met Georg Muche (met wie hij in 1920 het Bauhaus te Weimar bezocht) en vooral met Heinrich Campendonk (die hij zowel in de zomer van 1919 als in die van 1920 in het Beierse Seeshaupt ging opzoeken en aan wie hij o.m. de *Twee landelike gedichten* uit *De feesten van angst en pijn* opdroeg).

Met schrijvers ging hij weinig om, maar in het Berlijnse Café des Westens, waar hij stamgast werd, ontmoette hij de vijf en twintig jaar oudere Salomo Friedlaender, met wie hij urenlange gesprekken voerde. Deze omgang oefende een dubbele invloed op hem uit. Om te beginnen schreef Friedlaender, die van het begin af aan het tijdschrift Der Sturm had meegewerkt, onder het pseudoniem Mynona (anagram van Anonym) grotesken en hij leerde Van Ostaijen ook de grotesken kennen van de in 1915 overleden Paul Scheerbart. Juist in de tijd dat Van Ostaijen zelf zijn eerste groteske, *De kudde van Claire of de maagdelike bommelaarster*, ging schrijven, meldde hij zijn vriend Geo van Tichelen: 'de grootste duitse schrijver is Paul Scheerbart'. In de tweede plaats was Friedlaender een neo-Kantiaans filosoof, die o.m. een studie *Schöpferische Indifferenz* (1918) gepubliceerd had en voor wie Ernst Marcus 'der gewaltigste Denker der Gegenwart' was, bij wiens leer van de 'exzentrische Empfindung' hij zich aansloot. Over de invloed van deze kennismaking verschaft het hier volgende artikel van Alie Blokhuis, *De fantasmatische wereld van Paul van Ostaijen*, interessante nieuwe gegevens.

Over de ontwikkeling van Van Ostaijens eigen werk in deze periode kan gezegd worden, dat het vrijwel onmiddellijk ingezette ontnuchteringsproces hem het humanitair-expressionisme als 'buiten-lyriese hogeborst-zetterij' deed verwerpen en hij tot het meer gedisciplineerde, tenslotte zelfs constructivistisch te noemen cubisme kwam. Filosofisch ging hij hierbij tot Plato terug, over wie hij in november 1919 schreef: 'de wijsgeer van de levensaanschouwing waarvan het kubisme de esthetiese realizering is: Plato.' Formeel uit het cubisme zich in zijn pöezie door het reduceren van de uitgebreide volzinnen tot elliptische versregels, door de concentratie op woordkernen, het weglaten van verbindingswoorden, het vervangen van vergelijkingen door directe metaforen en het strakker en pregnanter worden van het ritme. Daarnaast is de invloed van het dadaïsme, dat na de oorlog in Berlijn zijn hoogte- en tegelijk eindpunt bereikte door de eerste internationale 'Dada-Messe' van juni 1920, op zijn werk merkbaar. Juist in deze tijd schreef hij zijn dadaïstisch filmscenario *De bankroet-jazz* en twee maanden later begon hij aan zijn cubistisch-dadaïstische bundel *Bezette stad*, waarin hij de geruchtmakende 'ritmiese typografie' toepaste. In

samenwerking en onder toezicht van Oscar Jespers werd het boek, met financiële steun van Constant van Ostaijen, in Antwerpen gedrukt. Het verscheen in april 1921, één maand voordat Van Ostaijen naar Antwerpen terugkeerde. De overige gedichten die hij in Berlijn geschreven had, verzamelde hij in *De feesten van angst en pijn*, een bundel waarvan slechts één met de hand geschreven exemplaar bestaat, dat hij aan Oscar Jespers schonk. Ook hierin paste hij de 'ritmiese typografie' toe, zij het in geschreven vorm, maar bovendien gebruikte hij hiervoor, eveneens functioneel, verschillende kleuren inkt. Dat ook voor Van Ostaijen, als voor de meeste kunstenaars, het nihilistisch dadaisme een afrekening met alle schijnwaarden betekende, het drastisch schoon schip maken... om verder te kunnen varen, blijkt uit de slotregels van *Vers 6* in *De feesten van angst en pijn*: 'Ik wil bloot zijn / en beginnen'.


Ik zal beginnen mijn débâcle te geven
ik zal beginnen mijn faljiet te geven
ik zal mij geven een stuk [illegible] arme grond
een vertrapte grond
een heidegrond
een bezette stad

Ik wil bloot zijn
en beginnen

Slot van 'Vers 6' uit *De feesten van angst en pijn*.

Over het merkwaardig en uniek document dat *Bezette stad* in de Nederlandse letteren is, zijn verschillende bijdragen in dit nummer opgenomen. Om te beginnen de eigentijdse reacties van Frans Coenen, *Dadaïsme* en van H. Marsman, *Bezette stad.* Verder de analyse door J. Brandt Corstius van één bladzijde uit deze bundel, *Holle haven* en ten slotte, als onderdeel van een ruimer betoog, gedeelten uit de bijdragen van Jozef Muls, *Paul van Ostayen en de stad* en Paul de Vree, *Paul van Ostaijens ars poëtica.*

Reeds lange tijd, vooral na het mislukken van zijn plan om als organisator van gezamenlijke tentoonstellingen van Muche, Stuckenberg en Topp op te treden en catalogi hiervoor op te stellen, koesterde Van Ostaijen de wens naar Antwerpen terug te gaan. Ondanks de twijfel of zijn gevangenisstraf zou worden kwijtgescholden en wetend dat hij zijn militaire dienstplicht dan moest vervullen, waagde hij het in mei 1921 er toch op. Emmeke, die bevriend was geraakt met de fysicus Peter Pringsheim, een zwager van Thomas Mann, bleef in Berlijn achter. In Antwerpen hield hij zich eerst enige tijd schuil bij Oscar Jespers totdat op 7 juni de Correctionele Rechtbank na het verzet tegen het vonnis de zaak voor onbepaalde tijd uitstelde, wat later tot amnestie leidde. Daarna verscheen hij weer in zijn stamcafé De Hulstkamp aan De Keyserlei - ofwel 'Boonekamp beurslui - veilige Haven', zoals Joostens in zijn herdenkingsartikel dit burgerlijke koffiehuis betitelde, - waar hij zijn oude vrienden terugzag.

Het café De Hulstkamp aan De Keyserlei te Antwerpen, omstreeks 1921.

De reactie op en de verkoop van *Bezette stad* stelde hem teleur en hij kwam lange tijd niet meer tot schrijven. In december moest hij inderdaad soldaat worden en werd binnen veertien dagen in het door België bezette gebied van Duitsland gelegerd, in het plaatsje Issum, ten westen van Krefeld, waar hij dienst deed als 'vertaler-klerk-telefonist-buroreiniger'. In februari 1922 stuurde hij Emmeke zijn gedicht *Winter* toe met de woorden: 'Ik stuur je mijn eerste gedicht - "seit langem her".' Met dit gedicht begon de derde en laatste periode in zijn werk, namelijk die van de 'zuivere lyriek'. Toen hij in 1923 zijn derde artikel over *Heinrich Campendonk*

in het tijdschrift Sélection publiceerde, kwam hij op dit gedicht als het eerste dat hij volgens een nieuwe visie geschreven had terug, waarover bijzonderheden te vinden zijn in het reeds genoemde artikel van Alie Blokhuis, *De fantasmatische wereld van Paul van Ostaijen*.

In diezelfde tijd schreef hij nog als antwoord op een bespreking van *Bezette stad* door Jos. Léonard een verdediging van zijn 'ritmiese typografie' in een *Open brief aan Jos. Lèonard* (Het Getij, april 1922), al zou hij later verklaren: '*Bezette stad* was een vergif, als tegengif gebruikt' (nl. tegen het humanitair expressionisme).

Tijdens zijn verdere diensttijd, tot eind 1922, bleef hij weinig produktief en onmiddellijk daarna - januari 1923 - maakte hij een reis naar Duitsland, waar hij tevergeefs probeerde een betrekking bij een kunsthandel te vinden, bij welke gelegenheid hij ook Emmeke nog in Berlijn bezocht. Terug in Antwerpen zette hij met steun van Constant een bescheiden particuliere kunsthandel in het huis van zijn ouders aan de Albertstraat op. Door hem werden in die tijd de eerste schilderijen van Campendonk in het buitenland verkocht.

Na een mislukte poging van Wies Moens hem tot medewerking aan het pas opgerichte tijdschrift Pogen te bewegen, kwam hij in contact met Jozef Muls, de redacteur van Vlaamsche Arbeid. Karel van den Oever had juist met dit blad gebroken en Muls zocht in zijn plaats een nieuwe medewerker, waartoe hij Van Ostaijen uitnodigde. Deze ging hierop in en bleef van de zomer van 1923 tot het eind van zijn leven regelmatig aan Vlaamsche Arbeid meewerken, al kreeg hij nooit, ondanks een tweetal pogingen hiertoe, enige medezeggenschap in de redactie. Na het gedicht *Barbaarse dans* uit 1919, dat hij in het augustusnummer plaatste, verscheen in de laatste twee nummers van de jaargang 1923, als een soort beginselverklaring, zijn meest uitgebreide artikel over moderne dichtkunst, *Modernistiese dichters*. Hierin verdedigt hij het expressionisme tegen Urbain van de Voorde, maar wijst ook op het verschil in visie en werkwijze tussen Moens en Mussche enerzijds en hemzelf anderzijds, daarmee preluderend op het verschil tussen het romantisch

en het organisch expressionisme, dat hij later in zijn lezing *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst* uit 1925 zal maken. Verder bevat de paragraaf *Over expressionistiese techniek* veel elementen die hij in zijn latere lezingen en artikelen verder heeft uitgewerkt.

Voorts publiceerde hij in 1923 acht grotesken in het dagblad De Schelde en het weekblad Cinema- en Tooneelwereld, die hij alle, op één na, in zijn nog zelf samengestelde, maar postuum verschenen bundel *Vogelvrij* opnam. Ook aan het tijdschrift Het Overzicht onder redactie van Jozef Peeters en Michel Seuphor ging hij met gedichten en boekbesprekingen meewerken en in Sélection verscheen het reeds genoemde derde artikel over *Heinrich Campendonk*.

Tijdens deze produktieve periode keerde Emmeke terug naar Antwerpen, maar de betrekking die ze in een Brusselse haute-couturezaak kreeg, beviel haar niet, zodat ze - één dag nadat op 31 oktober Van Ostaijens moeder op zeventigjarige leeftijd was overleden - voorgoed naar Berlijn terugging en met Peter Pringsheim in het huwelijk trad. Doordat inmiddels Van Ostaijens broer Constant ook getrouwd was, bleef Paul vanaf die tijd alleen met zijn vader in de Albertstraat wonen.

In 1924 en 1925 bleef hij regelmatig publiceren in Het Overzicht en Vlaamsche Arbeid. Bovendien plaatste hij in het Brusselse weekblad 7 Arts een fragment van *De marsj van de heete zomer* uit 1919.

In zijn boekbesprekingen voor Vlaamsche Arbeid ontwikkelde hij zich steeds duidelijker tot de scherpzinnige criticus over wie J.J. Oversteegen in zijn bijdrage aan dit nummer, *Konsekwente kritiek*, heeft geschreven.

Als dichter van een steeds zuiverder lyriek meende hij in deze tijd eerst goed ‘begonnen’ te zijn, zodat hij met het nooit gerealiseerde plan rondliep een bundel uit te geven onder de titel *Eerste boek van Schmoll*, zo genoemd naar een destijds bekend pianoboek voor beginners. En als prozaïst schreef hij naast zijn grotesken in deze jaren ook een tweetal lyrische prozastukken, *Akwarel* en *Merkwaardige aanval*, van een nieuw genre, die de waarnemingservaring bij het zien van een schilderij tot thema hebben, waarbij in het eerste stuk de nadruk op de waarnemer, in het tweede op het waargenomene valt. Verder begon hij aan een reeks *Diergaarde voor kinderen van nu*, die tussen het lyrisch en het grotesk proza instaat en waar Albert Helman, blijkens zijn in dit nummer opgenomen artikel, *De trage onsterfelijkheid*, als een der eersten de waarde van inzag. Ten slotte vertaalde hij na de dood van Franz Kafka op 3 juni 1924 vijf prozagedichten van hem uit diens eerste bundel *Betrachtung* van 1913, welke vroegste vertaling van Kafka buiten Tsjecho-Slowakije pas in het mei-juninummer 1925 van Vlaamsche Arbeid onder de titel *Tot overwogen voor hereruiters* verscheen. Het accent in zijn essayistisch werk was verschoven van de beeldende kunst naar de letterkunde, al publiceerde hij nog twee uitvoerige opstellen in de winter van 1924 op 1925: *Oskar Jespers* en *Notes sur Floris Jespers*.

Begin 1925 raakte Van Ostaijen als schrijver uit zijn isolement door de kennismaking en de daarop volgende vriendschap met Gaston Burssens en E. du Perron. Over de bundel *Piano* (1924) van de eerstgenoemde schreef hij een kritiek die, tegen zijn gewoonte in, ook van zijn persoonlijk enthousiasme getuigde. Hij nodigde Burssens uit hem te komen bezoeken en na diens verhuizing van Mechelen naar Antwerpen zagen ze elkaar haast dagelijks in De Hulstkamp. Du Perron leerde hij kennen doordat Jozef Peeters na de opheffing van Het Overzicht een nieuw tijdschrift De Driehoek oprichtte met Du Perron en daarbij ook Van Ostaijen betrok.

De samenwerking tussen Peeters en Van Ostaijen werd een fiasco (zie het artikel van Phil Mertens, *Een aspekt van Paul van Ostaijens houding als kunstkritikus*), zodat Van Ostaijen zich reeds vòòr het verschijnen van het eerste nummer terugtrok, al gebeurde dit te laat om te voorkomen dat zijn reeds afgedrukte gedichten de enige poëtische bijdragen in dit nummer waren. Maar Du Perron raakte na de oprichtingsvergadering met Van Ostaijen in correspondentie en wist hem over te halen wèl aan een parallelle uitgave, de Cahiers van De Driehoek, mee te werken, zodat in deze reeks Van Ostaijens grotesken *De trust der vaderlandsliefde* en *Het bordeel van Ika Loch* verschenen.

Hoewel de arts Edgar Peetermans in de tweede helft van 1925 longtuberculose bij Van Ostaijen constateerde (zie diens artikel *Herinnering aan Paul van Ostayen*), spaarde deze zichzelf in het seizoen 1925-1926 allerminst. Hij hield kort achter elkaar vier lezingen: *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne letterkunde* op 3 September voor de tweede Nederlandse Studieweek voor Kunstgeschiedenis te Breda, *Le renouveau lyrique en Belgique* op 29 oktober voor de Compagnons de la Lanterne Sourde te Brussel, *De nieuwe richtingen in de moderne poëzie* op 8 december voor de Vlaamsche Club te Brussel en *Alledaagse waarheden* (later gepubliceerd onder de titel *Gebruiksaanwijzing der lyriek*) op 29 januari voor de Vereeniging voor Kultureel Verkeer in Antwerpen.

Bovendien werd hij op 1 oktober 1925 beheerder van een galerie A la Vierge Poupine te Brussel, waarin hij tot maart 1926 elf tentoonstellingen inrichtte en waardoor hij onder meer met Max Ernst en Paul Eluard in contact kwam. In deze Brusselse tijd maakte hij ook kennis met René Magritte, die voor *Het bordeel van Ika Loch* een frontispice tekende.

Toen hij deze drukke werkzaamheden in het voorjaar van 1926 moest opgeven, bleef hij

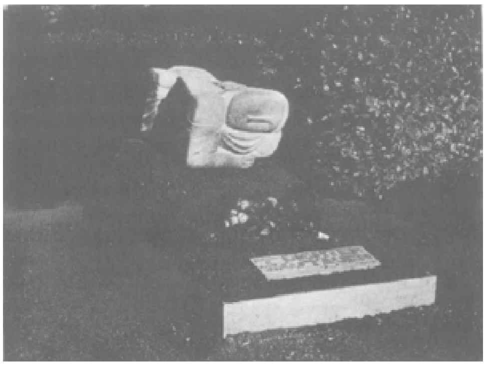
actief als auteur en schreef naast vele gedichten zijn uitgebreidste groteske, *De bende van de Stronk*, een sleutelroman waarin aktivistenvervolgers als kardinaal Mercier en de toenmalige Spaanse gezant in Brussel belachelijk gemaakt werden. Ook schreef hij een serie stukken die tussen grotesken en essays in stonden, onder de titel *Self-defence*.

In de tweede helft van 1926 probeerde hij vergeefs weer in stadsdienst te komen en in februari 1927 solliciteerde hij eveneens zonder succes naar de vacante plaats van redacteur bij het Antwerps dagblad De Volksgazet. In diezelfde maand ging zijn gezondheid sterk achteruit en werd hem aangeraden te gaan kuren, omdat een behandeling met injecties sedert juni 1926 geen enkel resultaat had opgeleverd. Aangezien hij geen geld had om naar Zwitserland te gaan, besloot hij na lange aarzeling zich op te laten nemen in een particulier sanatorium Le Vallon te Miavoye-Anthée in de Naamse Ardennen. Hij moest echter tot september wachten eer er een plaats voor hem vrij kwam, zodat hij gedurende de zomermaanden in verschillende buitenhotelletjes zijn intrek nam.

Eenmaal opgenomen in Miavoye, bleek zijn toestand zo ernstig, dat de longspecialist die hem daar behandelde, besloot tot een pneumothorax-behandeling over te gaan, dat wil zeggen één long stil te leggen door luchtinblazingen in de borstkas. Ondanks zijn toestand bleef hij - zij het in trager tempo - doorgaan met schrijven en bovendien richtte hij nog met Du Perron een 'eigen' tijdschrift Avontuur op, waarvoor hij allerlei administratieve beslommeringen op zich nam. Over deze laatste activiteit handelt het artikel van Francis Bulhof, *Grotesk Avontuur*.

De bezoeken die de vrienden hem in dat afgelegen gehucht brachten, waren schaars. Maar hij hield zichzelf niet alleen met Avontuur, maar ook met eigen werk bezig tot hij eind januari 1928 een inzinking kreeg die hij niet meer te boven kwam. Op 18 maart vond men hem dood op zijn bed en twee dagen later werd hij op het kerkhof van het naburige Anthée begraven. Naar aanwijzing van Gaston Burssens werd op zijn graf een eenvoudig houten kruis geplaatst, beschilderd met de woorden: 'Hier rust de dichter van / Het eerste boek van Schmoll / Paul van Ostayen'.

Vier jaar later werd zijn stoffelijk overschot plechtig herbegraven op de begraafplaats Schoonselhof bij Antwerpen. Oscar Jespers maakte hiervoor een grafmonument, een aan de grond luisterende engel, dat echter pas na vijf jaar door de aktiviteiten van een herdenkingscomité bekostigd kon worden en in de zomer van 1937 door Kamiel Huysmans onthuld werd. Ten slotte werd hij op 8 november 1952 voor de derde maal begraven, ditmaal op de erebegraafplaats van het Schoonselhof.



Laatste graf op de erebegraafplaats van het Schoonselhof bij Antwerpen met het beeld van Oscar Jespers.

Het lijkt een groteske van Van Ostaijen over een man die, naarmate hij meer begraven werd, meer tot leven kwam: *Als dichter*, zoals blijkt uit de nog niet genoemde artikelen van Wiel Kusters en Gerard Vandenhaute, die onder meer over *Jong landschap* van omstreeks 1924 handelen, van W.F. Hermans over *De profundis* uit 1925, van Paul Hadermann over de reeks *Geologie, Mythos, Facture baroque, Stilleven* en *Loreley*, die in oktober 1926 in Vlaamsche Arbeid gepubliceerd werd en uit de artikelen die over zijn poëzie in het algemeen gaan: *De poëzie van Van Ostaijen en de muziek van het woord* door J.J. Klant, *Paul van Ostaijen: expressionistisch dichter* door G. Kazemier en *Poëzie als drietrapsraket* door Peter Berger. *Als prozaschrijver*, wiens betekenis en verwantschap met de dichter blijkt uit *In illo tempore: Van Ostaijens proza* door E.M. Beekman.

Ten slotte *als theoreticus* op internationaal niveau, zoals Anne-Marie Musschoot aantoont in *Het modernisme van Van Ostaijen in het licht van de literatuurwetenschap*.

De Jongensjaren van Paul van Ostaijen*
Jos Leonard

Toen Jozef Muls, me een jaar of twee geleden vroeg, een paar persoonlijke herinneringen neer te schrijven over de prille jeugd van Paul van Ostaijen, scheen me dit totaal onmogelijk. Ik achtte het niet doenlijk het Polleken van 1903 te zien, anders dan doorheen zijn latere prestaties. Er is altijd reden angst te hebben voor legenden.

De gelegenheid - het zilveren jubelfeest van Vlaamsche Arbeid - brengt mij ertoe het erop te wagen.

Nu Paul van Ostaijen is voor mij iets superieurs. Om duidelijk te zijn zonder veel frazen: Men zit b.v. in een tearoom over een literator en spreekt van onze letterkunde. Alles wordt afgekamd en kleingemaakt. Dan zegt men plots: ‘P.v.O. dat was iemand’. De vriend van over het tafeltje knikt ja. ‘Als wij aan onze dichters denken sommen wij op: Gezelle, van de Woestijne, Paul van Ostaijen...’. P.v.O. is dus voor mij een der meest schitterende sterren aan onze literaire hemel. Wat hier onder volgt heeft alleen belang daar P.v.O. gearriveerd is.

Op de banken van de St-Norbertusgesticht, zo wat in 1903 misschien 1902, leerden wij malkaar kennen. We waren direkt vrienden. We woonden immers allebei dicht bij het park. P.v.O. van toen was Polleken tout court. Zijn uiterlijk: hij was zeer klein en mager, had geweldig schitterende ogen.

Het was de tijd van twee Pollekens: een zondaags, een weekdaags. De Zondag was hij dandy met een fijne bloem in het knoopsgat, de weekdagen - de schilder Leo Bervoets moet die zich nog goed kunnen voorstellen - was hij een vies Polleken. Gescheurde en bemorste klederen. Vuile handen en knieën. Dat Polleken werd meermaals door de leeraars naar de pomp gezonden. De schoolboeken van Polleken werden aan heel de klas getoond met een vernietigend ‘Kan men onverzorgder zijn boeken houden’.

Polleken huilde dan van woede. Hij huilde veel en op eigen kommando. Was hij gestraft, weende hij tot de leeraar, gemilderd, hem de straf kwijtschold. Zo iets lukte hem regelmatig. Hij besefte hoe zijn uitermatig klein-zijn tot medelijden opwekte.

Het ‘zondags Polleken’ tijdens zijn lagere-schooljaren.

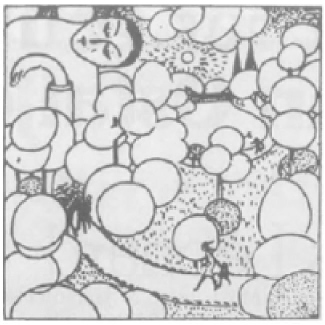
Wij waren allebei sportief, gingen de Zondag, na de mis in de schoolkapel bijgewoond te hebben, naar de pitoreske Vogele-markt. Het schoolreglement verbood dit. Maar Polleken wou niets van reglementen weten. De lutteurs trokken ons 't meest aan en Polleken nam hen als voorbeeld. Die na-volgen, ook lutteur wezen en staan op de Vogele-markt en ieder uitdagen, daar droomde hij van. Alras werd zijn liefste tijdverdrijf dan ook worstelen. Hij lutteerde ieder speeltijd en altijd tegen een zelfde tegenstrever die zo-wat zijn grootte had maar beter in 't vlees zat. Er waren twee kampen, een van Pol zijn partij en een van Frank Danckaert zijn

partij. Er was nooit een echte overwinnaar, maar in de ogen van de supporters waren er altijd twee. Ik geloof dat Pol in vrije lutte won en Frank in grieks-romeins. Het tweede sport dat ons interesseerde was wielrennen. Dikwijls klommen wij de vestingen op om gratis te kunnen kijken naar de koersen op de velodroom van Zurenborg. Gewoonlijk werden wij er verjaagd door de wacht.

Ontvangen ‘eerekaart’ tijdens het eerste schooljaar.

In die tijd had Polleken een zwart hondje, dat naar zijn zeggen hem gehoorzaamde dat het 'n wonder was. Op een Zondag kwam hij me halen om wandelen te gaan met het hondje. Hij was zeer chic, gans in 't nieuw gestoken en een grote roos in 't knoopsgat. Wij gingen wandelen naar 't Zuid. Op de hoogte waar nu de pompierskazerne staat, maakte het hondje rechts-omkeer en liep heen. Polleken riep gebiedend, maar 't hondje luisterde niet en Polleken zei me: ‘Wacht, ik kom seffens weder’ en liep er achter. Ik wachtte, dacht reeds Polleken niet weer weder te zien... maar daar kwam hij aan zonder hondje. Ik vroeg: ‘Hebt ge 't verloren?’. ‘Neen, hij zat reeds voor de deur en vroeg open te doen. Hij is zo verstandig’. ‘Maar hij luistert niet’. ‘Jà wel, ge moest het maar eens zien...’ en wat diskussie hieruit gevolgd zijn!.

Hij moest altijd gelijk hebben. Dat bekende hij zelf. 't Was niet om echt gelijk te hebben, maar om gelijk te halen. Zo wanneer ik de Vogelemarkt-lutteurs, van uiterlijk maar zus-en-zoo vond, in vergelijking met Paul Pons en Raoul le Boucher, waarvan de portretten meer dan levensgroot geafficheerd waren, beweerde Polleken dat zijn Vogele-markt favori, de Pons en de beenhouwer en nog zo'n dozijntje op een 5-tal sekonden zou vloeren.



Een der illustraties van Jos Léonard bij *Music hall*, die Van Ostaijen alle verwierp, al had hij nog de waardering voor deze tekening bij het gedicht *Herinnering*.

Na die sport-bevliegingen kwam er ernst. We spraken meteen over kunst. Ik leerde Polleken de verzen van Willem Kloos en hij als tegenzet openbaarde me Streuvels.

En dan begon er wederom een strijd - bij Paul van Ostaijen is het altijd om meesterschap te doen geweest - ik Kloos, hij Streuvels. Over de werkelike waarde van de letterkundigen ging het natuurlijk niet, enkel over de meerderheid: wie van ons bei had de grootste kunstenaar ontdekt... jong-jongen-diskussies. Er was eigenlik geen ontdekking, want beide hadden wij die schrijvers leren kennen via een ouder broeder.

In die zelfde periode schreven we teaterstukken. Polleken een klucht. Onder de uren van klas werkte hij er duchtig aan. Het manuskript - een blauw schrijfboek - verliet hem niet. Een ding trof mij in dit stuk; de tietel was ‘De Muizejacht’ en een knecht moest muizen vangen van zijn baas. Wanneer de baas aan de knecht vroeg ‘Jan hoeveel heb g'er al gepakt’ antwoordde Jan ‘Als ik die heb waar ik achter zit en nog een, heb ik er twee’. Dat vond ik kolossaal en 'k bewonderde zijn vondst. Maar of mijn bewondering hem wroeging gaf, bekende hij mij een paar dagen later ‘Dat heeft mijn vader me gezegd... maar al de rest is van mij’.

Eens waren wij het roerend eens, n.m. toen wij op een landkaart de naam ‘Ienikaleh’ ontdekten. Die klanken troffen ons zo dat wij het woord gebruikten te pas en te onpas. De liefde voor die klanken was een eerste aangeving van zijn later dichter-programma.

Tijdens de Russies-Japanse oorlog was hij heftig partijganger van Japan, toen ik hem vroeg waarom, was zijn antwoord ‘De Japanezen zijn maar kleine mannekens zo als ik’.

Als boven-aangehaalde feitjes zijn er nog zoveel. Er is veel vergeten geraakt, ander dingen herinner ik me nog maar vaagjes...

Ik zou nog kunnen schrijven van latere perioden, o.a. van het driemanschap dat in 1913 en 1914 eeuwig vogelpik-matchen betwistte en Paul die, onder invloed van een glas bier, Jehan Rictus en Francis Jammes deklameerde... of ‘Gaspard Hauser chante’.

Dat is misschien voor later, als Vlaamsche Arbeid zijn gouden jubelfeest viert.

Eindnoten:

* Uit: Vlaamsche Arbeid jrg. 25, 5/6 (1930).

Zo was Paul van Ostaijen*
Robert van Passen

Het Onze-Lieve-Vrouwencollege in het begin van deze eeuw (archieffoto).

Mijn eerste contact met Paul van Ostaijen dateert van mijn dertiende jaar. Ik was toen studentje op de vijfde latijnse, mijn leraar was Pater Reypens, de stichter van ‘Liederen aan Moeder’ en commentator van Ruusbroec en Gezelle. Tussen haakjes, ik ben Pater Reypens altijd dankbaar gebleven voor zijn opleiding in schoonheid en poëzie.

Op een goeie dag kwam een nieuwe leerling de klas in. Klein, schraal, miezerig van uitzicht, wat verfomfaaid, het grote hoofd op magere schoudertjes, maar de ogen vol gloeiende aandacht. Paul van Ostaijen. Toen nog Pol. Samen met Flons Couteele, de te vroeg heengegane, hadden we gauw een kringetje gevormd in dezelfde jonge opgang naar al wat kunst was. Vergeleken bij Pol van Ostaijen waren wij nog kleuters. Wij dweepten nog met Gezelle, en Van de Woestijne was amper tot ons doorgedrongen. Maar Pol kwam dadelijk aandraven met Herman Teirlinck, Else Lasker-Schüler, de luministen en cubisten, allemaal dingen waar we nooit van gehoord hadden.

Eigenlijk waren we er trots op Pol als vriend te hebben. Met zijn sterke wil om per sé vernieuwing te zoeken, met zijn brede onderlegdheid, zijn persoonlijke visie, en het greintje revolutionnair geweld dat er op die ouderdom steeds bij te pas komt, was hij al gauw onze gids geworden, onze voorlichter.

We leerden stilaan dichters kennen, waarvan de professor ons nooit sprak, we dweepten door Pol, met Rilke en Verlaine, met Jammes en de *Weisse Bücher*, een wereld ging open, en we waren verwonderd dat onze jonge vriend reeds zo ver in die wereld doorgedrongen was. Pol was een stille jongen, niet teruggetrokken, neen, hij leefde met de studenten mee, deelde hun spel, en ik zie hem nog geestdriftig achter de voetbal hollen en hem me overschoppen met luide kreten: ‘Vooruit, Robert!’

Maar hij kon ook zwijgzaam blijven, alsof hij diep in zichzelf leefde in een vreemde brand. Dan liep hij rond en zijn ogen zochten aldoor, met iets angstigs in de blik, met iets pijnlijks misschien, maar het was vooral die uitdrukking van angst die me bijgebleven is. Zo gingen we op tot de volgende klas. Pol was toen veertien jaar, en zijn karakter begon zich duidelijker af te tekenen. Er kwam iets vreemds over hem, iets dat ons lange tijd verdoken bleef maar dat we onbewust toch ondergingen. Iets onvoldaans, iets wrangs haast. Het was geen verbittering, geen opstandigheid, het was veeleer een drang om zijn eigen persoonlijkheid te laten uitschijnen, zijn eigen

opinies boven die van de leraren te willen stellen, een kracht die ondanks alles en allen haar uitweg zocht en voor niemand ooit buigen zou.

Hadden de professoren dit niet begrepen of niet ingezien? Of wilden zij niet dulden dat een leerling zijn eigen weg ging, buiten de door hen vastgestelde normen om?

De wrijving bleef niet uit.

Pol was nog steeds dezelfde tegenover ons. Hij bracht ons in het geheim boeken die door het College niet toegelaten waren, en wij vielen er op als vliegen. Ik heb nooit geweten, of het om deze verboden boeken was, of om een andere reden, een zonde tegen de tucht misschien, maar voor Pol volgden de straffen elkander op. Weldra was het zo ver gekomen, dat ons verboden werd nog enige omgang met hem te hebben. Tijdens de speeluren stond hij daar, achter een kolom, klein, de schouders hoog, ineengeflokt als een mus, in het opgelegde zwijgen weggekropen. Ik zie hem nog naar het spel van de anderen turen, met een stille, arme blik en ik weet niet wat er me telkens overkwam maar ik had het gevoel dat de wereld louter ongerechtigheid en machtsmisbruik was. In 't geniep ging ik hem de hand drukken; hij glimlachte dan even en zonk weer weg in dat eeuwige zwijgende turen dat me pijn deed.

Het volgende jaar verliet hij het College om bij het Atheneum verder te gaan. Rond diezelfde tijd stierf zijn broer, die priester was. Tuberculose. Het zat in het bloed. Pol had reeds de voortekens van de ziekte.

Uit dit alles is zijn eerste poëzie ontstaan. Al die omstandigheden, onbegrip bij oversten,

eerste ziektesymptomen, strijd tegen allen en alles, hadden zijn geest gevormd. Het opstandige in Paul van Ostaijen - want opstandigheid was er, en het is dank zij dit dat hij nieuwe banen in ons Vlaanderen trok en nieuwe vergezichten opende - heeft hem in staat gesteld een verjonging in onze poëzie te brengen. Maar iedere kunst draagt haar deel aan pijn en ik weet dat hij geleden heeft.

Het was een frêle, ziekelijke figuur, maar die soms plots vol gloed kon staan. Ik zie hem nog, op de trede, staan declameren zoals ik nooit een jongen van veertien jaar heb horen voordragen. Heel de klas, zelfs de Franssprekenden kwamen onder de bekoring en weldra droeg hij de naam: ‘de Poëet’.

De poëet. Kan ooit schoner titel gegeven worden in een klas, waar toch vooral nijd en sarcasme de bijnamen doen ontstaan? De poëet. Zijn eretitel. Zijn glorie. Zijn trots.

Zo is de ‘poëet’ heengegaan, naar de wereld, naar zijn lotsbestemming. Als Apollinaire, die hij vurig bewonderde, heeft hij de omheiningen verbrijzeld en de doorgang opengestoten. Zijn kunst is in ons en wij zullen haar niet vergeten.

Eindnoten:

* Uit: De Vlaamse Linie, 21-8-1953.

Paul van Ostaijen veertien dagen te Vucht*
Zomer 1912
Dries Janssen

Achter vader en moeder Van Ostaijen v.l.n.r. Pieter Floris, Hubertina, haar man J. Goris, Paul en Stan in tropencostuum.

Zelf heb ik hem nooit gekend. Dit kan ook moeilijk, vermits ik nog geen drie jaar was toen hij, tegen de morgen van de 18de maart 1928, in het privé-sana 'Le Vallon' te Miavoye-Anthée de geest gaf.

Toch is hij mij, ook als mens, altijd erg vertrouwd geweest. Niet alleen door de lezing en herlezing van alles wat hij heeft geschreven en van het vele dat over hem is te boek gesteld, maar ook uit gesprekken met mensen die hem persoonlijk hebben gekend en wier rangen ieder jaar wat dunner worden.

Eén van de mensen die hem hebben gekend, is mijn moeder, een nicht van Paul. Juister is misschien te zeggen, dat zij hem heeft 'meegemaakt', want zij was toen twaalf en hij zestien; een meisje en een puber, een schuchter dorpskind en een blaag uit de stad.

Ik ben me bewust dat de herinneringen van een kind van twaalf over zulk een korte periode als één enkele zomervakantie na zovele jaren niet anders dan met alle omzichtigheid genoteerd kunnen worden. De indruk die de begaafde, buitenissige stadspuber Paul op het ontvankelijke meisje van het platteland zonder twijfel heeft gemaakt, is echter zo sterk blijven nawerken dat het mijn inziens een verzuim zou betekenen indien ik, zelfs na een halve eeuw, niet getrouw het relaas van deze zomervakantie optekende. De geringste biezonderheid kan immers haar nut hebben. Het totale beeld van een dichter àls dichter en àls mens is toch de som van zovele details.

De zomer van 1912 zal wel een zomer zijn geweest zoals alle andere zomers. En toch was hij anders dan de zomers die wij thans kennen: de wereld was nog niet opgeschrokken door twee achter elkaar volgende oorlogen: ons land consolideerde zich traag en ontdekte in de barre Limburgse heivlakten zijn eerste steenkolen.

In die dagen was de Limburgse gemeente Vucht, die daar genepen lag tussen de Maas en de Zuid-Willemsvaart, tussen Mechelen-aan-de- Maas, Leut en Eisden, een erg onaanzienlijk dorp. Er woonden toen achtmaal minder zielen dan nu, een goede vijfhonderd. Eén van die vijfhonderd zou later mijn grootmoeder langs moederkant worden. Zij was van het naburige Rekem ('Reckheim' in die tijd) en heette Maria-Antoinetta Engelen. Op het gemeentehuis althans, want iedere Vuchtenaar kende haar beter als *Net van Doruske op de knaar*. Doruske was haar man, mijn latere grootvader; *op de knaar* was de aanduiding van haar domicilie: langs het kanaal. Doruske - officieel: Theodoor Berben - was een rentenierend schipper van beroep en een eeuwig 'Malchance'- hebbende lijnvisser bij de genade Gods.

Net en Doruske hadden een groot gezin, een eigen schip, een winkel en een herberg. In die herberg logeerden seizoenarbeiders en voerlui. Over het algemeen was het huis van mijn grootmoeder een druk huis. Niet dadelijk een soort zoete inval, maar wel een huis waar veel volk over de vloer kwam. In het drukke huis leefde

anno 1912, als jongste van het gezin, een twaalfjarig meisje, dat in 1925 mijn moeder zou worden.

Paul in het begin van zijn middelbare-school-jaren.

Op een van die zomerse verlofdagen werd het anders reeds zo drukke huis geheel in opschudding gebracht door het onverwachte bezoek van een Antwerpse knaap, die een neef bleek te zijn, al heette hij noch Berben noch Engelen maar Van Ostaijen.

Die neef kwam niet zomaar naar Vucht afgezakt. Het onverwachte bezoek had een voorgeschiedenis. Net en Doruske hadden namelijk, na vele bezorgde gesprekken, goedgevonden dat hun oudste dochter Elisa[1.] voor een tijdje op bezoek mocht bij haar tante en meter, mevrouw Van Ostaijen-Engelen in Antwerpen. Voor de tweeëntwintigjarige Elisa was de verkregen toestemming ongeveer zoveel als de erkenning dat ze bij de volwassenen werd gerekend, die in staat waren zulk een lange treinreis te ondernemen. Na een verblijf van enkele weken in de Scheldestad liet Elisa op een dag weten dat zij terugkeerde. Over het neefje dat haar zou vergezellen repte zij met geen woord. En daar stond nu dat neefje. Vucht was in die dagen slechts een onaanzienlijke gemeente, maar er liep een tram. Op zijn trajekt van Maaseik naar Tongeren pauzeerde hij daar weliswaar maar heel even, maar als je er om verzocht gebeurde het. Met die tram waren Elisa en Paul gearriveerd, na een lange, vermoeiende reis met hindernissen via Hasselt en Lanaken. Het twaalfjarige nichtje en haar twee jaar ouder broertje Jan waren over de kanaaldijk naar de tramhalte gerend, hun oudste zus tegemoet. (Een grote zus die zo ver is geweest en zo lang is weggebleven moest iets hebben meegebracht!). Zij had inderdaad een verrassing bij zich, maar niet zo dadelijk de verrassing waarop de kinderen gerekend hadden. Beduusd en achterdochtig bekeken ze de knaap.

Alsof zo'n reis alleen reeds nog niet voldoende was om een twaalfjarig nichtje geheel met ontzag te vervullen, bracht neef Paul ook nog zijn eigen visgerief en zowaar zijn eigen gietijzeren omelettepannetje mee. Op de verbaasde vraag van het nichtje waarvoor hij dàt nodig had, kreeg ze al maar onmiddellijk te horen dat in

Limburg niemand verstand had van omeletten. ‘Die moet-de oemes aan twee kante bakke!’ verduidelijkte neef. Een verklaring die het nichtje Antoinette, ofschoon in haar chauvenisme gekrenkt, als een culinair axioma aanvaardde, want voor geen geld van de wereld wou ze bekennen dat ze niet wist wat een omelette eigenlijk was. Dat een omelette eigenlijk een ordinair gebakken ei was, ontdekte ze nog dezelfde avond. Zij vond neef Paul een opschepper.

Niemand in het hele huis wist goede raad met de donkerharige, ietwat slungelige knaap, met zijn markante hoofd, zijn donkere, nu eens doordringende, dan weer dromerige ogen en met zijn apodiktisch oordeel over alles en nog wat, zowel over omeletten als mensen. (Volgens Paul woonden in Vucht geen mensen, maar ‘boeren’.) Zijn vreemd dialekt, waaruit hij een enkele keer lossprong om onder te duiken in een beschaafde omgangstaal die nog onbegrijpelijker bleek, en zijn steedse kleding deden hem spoedig uitgroeien tot een buitenissige, tot iemand die in de landelijke, dorpse omgeving wel moèst opvallen. Het werd niet gezegd, maar iedereen vond hem een aansteller. Grootmoeder Net schudde haar hoofd en mopperde: ‘Liza, kind, wat heb je me toch in huis gebracht!’ Onmiddellijk na aankomst was immers gebleken dat aan neef Paul weinig of niets - en eer: niets dan weinig - te gezeggen viel. Wil was wet bij hem. *Zijn* wil tenminste. Zijn stem kon een bijtende klank hebben, die zeer verschilde van de zangerige, ietwat slepende Maaslandse streektaal. Nog voor de eerste avond kwam het bijna tot een incident toen ‘tante’ Net neef Paul (terecht ‘Pol’ genoemd, want officieel heette hij Leopold) met zijn omelette-pannetje uit haar keuken bande en naar een bijkeuken-annex-bakhuis verwees. Het feit dat grootvader hem inzake vissen niet voetstoots als een deskundige aanvaardde, maakte het alleen maar erger.

Paul moet het dorpsleven als iets heel nieuws hebben ontdekt[2]. Wellicht voelde hij hier de banden - de weinige banden - van de stad

wegvallen. Mogelijk voelde hij zich te Vucht ook verlost van het gestrenge oog van zijn vader, al stond daartegenover dat tante Net haar verantwoordelijkheid zo strikt opvatte dat hij aan haar gestrenge oog ook niet kan ontsnappen. Een opvallende karaktertrek van Paul was, dat hij onmiddellijk beste maatjes was met àlle mensen die hij tegenkwam, op voorwaarde dat ze niet tot zijn eigen familie behoorden. Met de herbergbezoekers, met de winkelende schippers, met de in logement verblijvende metselaars van de mijnboortorens te Eisden, met de voerlui, kortom, met iedereen die bij grootmoeder over de vloer kwam, papte hij zonder enige bedenking aan. Paul bezat namelijk enerzijds de gave om in een minimum van tijd vrienden te maken en anderzijds de onthutsende hebbelijkheid om voortdurend met familieleden op gespannen voet te leven. Vooral met het nichtje Antoinette en het neefje Jan kon hij moeilijk over de baan. ‘Papjoeng’ en ‘snotneus’ waren ongeveer de enige woorden die hij hun waardig keurde.

De aanleiding tot de eerste open schermutseling tussen Paul enerzijds en Antoinette en Jan van de andere kant was het volgende: de metselaars-logeergasten zaten op een avond in de herberg het stof uit hun kelen te spoelen. Na het avondeten liep Paul ook de herberg in, al zag grootmoeder hem daar liever niet. De hele dag had hij ‘vreemd’ gedaan, vreemder nog dan de dagen daarvoor. Luid deklamerend had hij door de gang gelopen, was de hoogste dijk van het kanaal opgeklauterd en had boven op die dijk over het water staan roepen. Ook had hij daarna een hele tijd staan praten met een schaapherder die zijn kudde langs de dijken dreef. Met gefronste wenkbrauwen zat hij nu bij het open raam en staarde de zomeravond in.

Hoe zijn tantes? Ze vinden uit de hemel gevallen neefjes een blok aan het been, maar willen er, vrouwelijk-onlogisch, ten overstaan van vreemden mee geuren. Van achter de tapkast vroeg ze Paul of hij niet eens iets wou voordragen. Tot verbazing van het nichtje - 's zomers mogen kleine meisjes wat langer opblijven - ging Paul daar onmiddellijk op in. Het leek er haast op dat hij op die uitnodiging had zitten wachten, want hij liep tot in het midden van de gelagzaal, keek iedereen strak aan en klom op de bank die langs een der muren achter de tafeltjes liep.

De logeurs keken elkaar aan, een schipper ging op zijn-schippers achterste voor op zijn stoel zitten en Antoinette hield haar adem in.

Het werd nog stiller. Tante Net hield op met glazen spoelen. En Paul begon. Niet onmiddellijk met een ‘gedichtje’, zoals verwacht werd, maar met een inleidende toelichting. Een soort gekondenseerde kursus in dictie. Misschien wel met een summiere dissertatie over het wezen van de lyriek. Het nichtje begreep er lang niet alles van. Het klonk als een preek, maar het was geen preek. En ineens zweeg Paul weer. Hij liet zijn ogen gaan over het enigszins beduusde gezelschap en zei:

- Né... As ge na gao' veurdraoge hé, dan moetde altij' een speciaol dink in 't oeg aave... nemt na per exempel die-e kapstok daor hè. Dan wacht-de reskes, hult diep aosem en ge begint... Na begin ekik... *Gee - nee - kaalee.*

De rest van deze aanhef is verloren gegaan in het luid gegiechel van het nichtje en het geproest van neefje Jan, die uit zijn bed en naar beneden was gekomen. Hun moeder schoot achter de tapkast vandaan en joeg beiden naar boven. Stampvoetend ging Paul te keer tegen ‘stoeme snotneuze’ en ‘boerekaffers van niks’. Hij liet zich op de bank neervallen en hulde zich, verongelijkt en nors, in een misprijzend zwijgen. Niet voor lang evenwel, want ineens schoot hij de gang in en liep naar buiten, de zomeravond in.

Dit voorval kreeg een staartje toen het neefje Jan nog later in de avond, bij gebrek aan slaap en omdat het zo warm was en het meest van al waarschijnlijk uit pure plaagzucht boven op zijn bed ging staan, plotseling heel luid keelde: ‘Gène de Kale’ en lachend omverviel. Het volgende ogenblik inkasseerde hij echter een zulk flink pak slaag dat hem het lachen geheel verging. Ook het nichtje dat verbaasd, geschrokken en ondanks alles geïmponeerd kwam toelopen, kreeg haar deel. Scheldend verdween Paul opnieuw in de richting van zijn bed en bombardeerde van daaruit de belendende kamer door de openstaande deur met... chocoladen, hopjes. Een bombardement dat door Antoinette en Jan als het aanbieden van een originele vredespijp werd geïnterpreteerd.

- Maor stoemerikke zedde, gromde Paul niettemin. Ge wet nie-iens wao dat Senegal lè,fft!

Naarmate de dagen verstreken werd Paul driester en lastiger. In huis was hij alleen om te slapen en vlug wat te eten. Hij stond op de dijk naar de voorbijglijdende binnenschepen te turen, liep over de veldpaden, was altijd op verkenning. Een enkele keer lag hij naast het huis in het gras en volgde de vaart der wolken. Of hij pakte zijn boeltje bij elkaar en trok naar de Maas om te vissen, zonder sukses evenwel. Toen de aardigheid van het vissen af was, zocht hij andermaal wat nieuws. Dat nieuwe voor Paul was het meest prozaïsche dat een Vuchter jongen of meisje zich in die dagen kon indenken: koehoeden.

Paul trok mee op, ofschoon hij voordien zeer waarschijnlijk nog nooit een koe van dichtbij had gezien. Hij ging trouwens niet mee om die koeien: hij toonde meer belangstelling voor de knotwilgen in de lage Maasweiden. Daar kroop hij in. Of voor de verandering zomaar in een appelaar die in een boomgaard stond waar hij niets verloren had. De Vuchter koehoedende jeugd stond daar paf van, want dat

was zoveel als eigendomschennis. Voor veldwachters scheen Paul echter heel weinig respect te hebben en hij kwam daar ook rond vooruit. Wanneer hij verzadigd was of zo maar ineens een inval kreeg maakte hij van zo'n fruitboom een spreekgestoelte in de open lucht. Wat hij van boven in die bomen over de hoofden der gapende kinderen en de koppen der grazende koeien heeft georeerd, is nooit in zijn verzamelde werk opgenomen, maar het blijft een feit dat hij publiek lokte. Zijn zonderlinge hagepreken en proklamaties moeten evenwel niet het effekt hebben bereikt dat Paul zich wellicht had voorgesteld. De koehoedertjes en koehoedstertjes vonden dat die ‘schreeuwer uit de stad’ zich flink aanstelde. Wat doen kinderen in zo'n geval? Ze beginnen te jouwen of te persifleren.

ZAAITIJD

Bij het geval Dr Paul van der Meulen

Uit Limburg! Land van mijn moeder; land gevallen uit 'n Sint-Niklaasdroom!
Langs de oostelike oever van zijn stroom
lopen de hollandse dorpen en kasteeltorentjes topwaarts
en begroeten hun vlaamse broertjes van d'overzij.
Wonder dat langs d'ene zij, geen herder met een schalmei
zijn kudde verlustigt, en hij zelfs zijn spelewijs volgt
in de glooiing van de heuvels.
Maar de dorpen langs de overzijde liggen nog te rusten.
Eens zal er nochtans van al die daltorentjes klinken
meer dan het pastoralen van een schalmei.
Eens zullen zij beter begroeten dan met een zwak goededag:
Broer, sta op, klep de metten, klep de metten,
want er waait een wijde wind van opstanding!

1e strofe van *Zaaitijd* uit de bundel *Het sienjaal.*

Nu mag het waar zijn dat de Vuchter jeugd anno 1912 maar net kon lezen en schrijven, merkwaardig blijft de repliek waarmee ze (de eerste verzen van) Paul beantwoordde, repliek waaraan ook het nichtje, met plagende langgerekte uithalen, haar volle medewerking verleende:

Paul de Grauw, den hond sch...t blauw
den hond sch...t bont en blauw;
van de kou is hij gaan lopen
en in de Maas verzopen...

Woedend tuimelde Paul uit zijn knotwilg en begon te rennen als een dolle. Vandaag de dag moeten te Vucht nog zestigers wonen die op die gedenkwaardige zomernamiddag hun eerste ‘rammeling’ aan een Antwerpse dichter te danken hebben gehad. Er waren in die dagen weinige straten in Vucht, maar een van die ‘snotneuze’ is hij drie straten ver nagerend, tot hij hem had.

- Zal ekik a es ne keer ne bonten-blaven hond oep a oeg kloppe, makker, brieste Paul en hij deed het.

Koehoeden was er voor Paul toen niet meer bij. In die dagen, kwamen ook reizende kooplieden

met wijmen manden en rieten zeteltjes bij grootmoeder aan huis. Zij kwamen van Lier en omdat Lier bijna Antwerpen was, sloot Paul onmiddellijk vriendschap met die leurders. Ogenblikkelijk wou hij met die mensen ‘op tournée’. Hij wou en hij zou en hij dreigde dat hij anders in het kanaal sprong, vlak voor de voordeur!

Tegen ieder uitdrukkelijk verbod in kroop hij bij een van die leurders op de kar. De hele dag heerste de grootste konsternatie in huis. Het feit dat Paul zijn visgerief en zijn omelettepannetje achter had gelaten was evenwel een kleine geruststelling. En ja hoor, toen het al donker was kwam hij weer boven water. Hij was helemaal tot Stokkem meegeweest. Hij liet zich in de keuken op een stoel vallen, schudde naar het gejammer van grootmoeder geen oor en verklaarde dat hij scheurde van de honger. Het enige wat hij over zijn uitstap losliet, was dat het daar een prachtige streek was (2) en dat in Stokkem ganse velden wissen groeiden, waarvan de vreemdste dingen gevlochten werden. Paul had waarschijnlijk in korte tijd voldoende van het Maasland gezien, want op een morgen verklaarde hij zonder veel omhaal dat hij het moe was ‘tussen al die boere en snotneuze’. En na enkele sekonden somber nadenken voegde hij er aan toe:

- Ik gun ekik vroem nao 't stad!

Toen grootmoeder jeremiërend opwierp dat niemand thuis was die hem op die lange terugreis kon vergezellen en dat hij ten minste moest wachten tot zij zijn moeder had verwittigd, riep Paul nijdig:

- Zeg, zen ekik geen snotneus, zunne!

Het woord ‘snotneus’ heeft sindsdien in de gemeente Vucht voor geruime tijd burgerrecht verkregen.

Ook dit plan voerde Paul uit: hij bond zijn hengelroeden bij elkaar en vertrok met zijn omelette-pannetje.

Te Vucht liet hij een bezorgde, in doodsangsten verkerende en ondanks alles toch ook erg opgeluchte tante en twee met verstomming geslagen kinderen achter: een neefje, dat geen weg wist met zijn verbazing over de durf van die vreemde Paul en een nichtje, dat zich afvroeg hoe het mogelijk was dat iemand van zestien jaar helemaal alleen naar Antwerpen durfde te reizen.

Later, veel later heeft zij dit alles begrepen. Maar toen moest zij op een dag vernemen dat haar neef Paul ergens ‘in de Walenpays’ gestorven was, even tweeëndertig jaar oud en in een sanatorium. Nog later heeft zij zijn *Melopee* gelezen en zijn *Boerencharleston*.

Nog ziet ze hem staan, bij valavond, op de dijk van het kanaal. Hij moet hevig en eenzaam hebben geleefd.

Het weinige dat zij zich van hem herinnert heeft zij verteld aan haar oudste zoon, zo vele jaren na die vakantie, zo vele jaren na zijn dood.

Eindnoten:

* Uit: Trefpunt jrg. 3 (1965-1966) nr. 4.

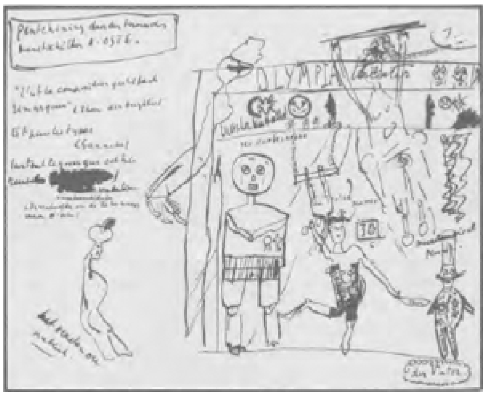
1. Thans: mevrouw de weduwe Léon Marique-Berben, wonende te Andenelle-Andenne (Namen).
2. ‘...Limburg! Land van mijn moeder; land gevallen uit een Sint-Niklaasdroom’. (Zaaitijd in Verz. Werk. Poëzie I, p. 136). Gaat deze versregel misschien op deze korte vakantie terug?

Paul van Ostaijen herdacht*
Paul Joostens

Paul Joostens in zijn artelier, omstreeks 1930.

De vooroorlogse P.V.O. heb ik nooit gekend. Wel heb ik geheugen van een lokale legende (?) over het bestaan van een heel jong libertijnsman in excentrieke kleedij. Pas later leerde ik de schrijver van Music-Hall met zijn Mac-Farland kennen. Het was tijdens de bezetting toen het boek van Gleizes en Metzinger ‘Du Cubisme’ tussen de schilders van hand tot hand overging en ons door P.V.O. in persoon werd toegelicht.

Wij kregen aldus een zonderlinge P.V.O. te zien, een soort woordvoerder die ons de theorie voorhield. En zijne typiese verschijning als prekende Christus boeide ons vooral. Daarop volgden de ballingschapjaren. Thans voerde P.V.O. de rol van Paus van Halensee die zijn bulla's over de wereld liet rollen en wij kregen het gepantserd of geëmancipeerd kubism. Onnoodig te zeggen dat de kunstenaars nooit in de gelederen der Tucht marcheeren. De commandos brachten scheuringen, dwalingen, ketterijen en ongehoorzaamheden te weeg. Ik vergat dat Halensee-Avignon toen ook door een boze geest bestookt werd met name Mijnheer Zus en Zóó. Van dit alles blijft ons de herinnering der merkwaardige debatavonden en eene reeks vertellingen:



Tekening die Van Ostaijen in 1920 naar zijn Antwerpse vrienden stuurde. ‘Moeder hier/zit/de veelbelovende knaap/te midden protestantse feldwebels en professoren’, schreef hij in *Vers 5* uit *De feesten van angst en pijn*.

Spontane vondsten - Hoe het scheepsbouwmateriaal te rusten ligt aan de dokken - De wijze waarop Mijnheer Zus en Zóó zijn hoedje afneemt - Hoe de rijstpapexpeditie dan toch weer een list van de Flor was - Hoe de vier eunuquen zich gedroegen bij het attractienummer der Oosterse danseres van Oude-God - Of de wolven van Marc gezien of niet gezien waren in het bosch - Hoe drie Antwerpenaren in de Noordstatie te Parijs aankomen - De geschiedenis van ‘la femme grecque’, enz.

Al deze ‘faits-divers’ tooverde hij ons geregeld precies voor met al het karikaturale der situaties - als luistert kinderen, vader zal het nog eens vertellen... Zoo ontdekten wij Asta Nielsen kinoster - niet waar P.J.? Ja P.V.O.

Het zou onvoldoende zijn te zeggen P.V.O. was dit of dat. Wij kennen de prediker P.V.O. van 17, bij zijn terugkomst uit Duitschland scheen hij ons anders toe. Misschien is het aan de Berlijnsche Panopticums toe te schrijven dat wij nu een ‘fantôme de l'opéra’, een vliegende Dokter te zien kregen. Hij beweegt zich in de artificieele mecanische lucht der Max Ernst Produkten. Verdoofd schijnt zijn leven, maar altijd de mode getrouw houd zijn kleeding gelijken tred met zijn innerlijke opvatting.

Karikatuur die Paul Joostens naar Van Ostaijen stuurde na de geboorte van Flor Jespers' eerste zoon in december 1918.
V.l.n.r. Stan van Ostaijen, als van de IJzer teruggekeerde soldaat; Paul Joostens, die door Van Ostaijen in een artikel met de H. Fransiscus was vergeleken, Flor Jespers, zijn zoontje 'Joppe', zijn vrouw Olympe; Paul van Ostaijen als de 'Paus van Halensee' en zijn vriendin Emmeke.

Of was het de gemeene stomme miskenning zijner landgenooten die Hem einde raad deed alles prijsgeven om een gesimplifieerd geluk bij Domino en koffie? In Boonekamp beursluiveilige Haven tikt ook een klokje, zooals nergens, voor versmoorde profeten. Het is begrijpelijk dat P.V.O. ondermijnt door de kwaal die hem had aangetast ten slotte nerveus en prikkelbaar werd. Onverbiddelijk in zijn principes woog zijn stalen blik de toestand scherp sarcastisch.

Maar dit laat niet weg dat P.V.O. van huize uit en door storm en drang door (dit heeft hij de puberteitlyriek vóór) toch een godsdienstig karakter blijft. De banken van zeker scholen hebben dit aan dat men gebrandmerkt blijft. Zoo Hij - en men draagt dezen stempel tot het graf. Graag jongleert hij met godsdienstige symbolen in het alledaags gebeuren. Kelk, offerande, kruis zijn Hem dierbare motieven.

Typies ook zijn pushingball kritieken tegen de puberteitlyriek in Vlaanderen die ten slotte sympathiek uitvallen voor de afgetakelde. Hier gaat Hij te werk als een Jezus met de kooplui in den tempel. Maar wij waarderen bij anderen slechts *dat* wat we in ons vinden. Als een kritieker over een schilder schrijft dan is het gewoonlijk naar het evenbeeld van den schrijver. Zóó het Franscisusbeeld dat Hij P.V.O. mij P.J. op de schouders drukte in 17 (Zie *Vlaamsch Leven*).

> Kunstenaar van uiterst godsdienstigen aard: zijn werk is het resultaat van lange mediteeringen over het eeuwige 'waarom' der dingen. Zijn denken, zijn leven dus zijn werk is zwijgzaam naar binnen gebald. Over zijn werk ligt het mediteerend-ingetogene, Rijk van een innerlijke rijkheid. Godsdienst in dezen diep innerlijken zin is de hoogste vorm van rijkdom. Als de prediking van den heiligen Franciscus van Assisen, een hoogtepunt van godsvrucht; de ziel saamgedrongen naar de goddelijkheid. Het is de vlucht naar de goddelijkheid evenzoo volledig even diepinnerlijk als de prediking van den kunstenaar.

Zoo P.V.O. in zijn *Sienjaal*. En zijn deze woorden niet vooral op U toepasselijk, o, piëteitsvolle dichter?

Ik hoop, profeet Paul, kortelings het plaatsje van gevangenisalmoezenier te komen bekleeden, mits gij zoo vriendelijk waart mij dit hierboven te bespreken. Wellicht zetten wij dan ons gesprek over *onze Asta* en de bootjes voort.

Deus nobis haec otia fecit...

Eindnoten:

* Uit: Vlaamsche Arbeid jrg. 23, 3/4 (1928)

Herinnering aan Paul van Ostaijen*
Dr. Edgar Peetermans

Zó is gevallen
als teer porselein,
gebroken met 'n korte knal
en het doven van de kino-schijn,
de ziel die even één was,
wijl zij haar blijheid op de kino las.
(*Music-Hall.*)

Ik geloof, 't was in de tweede helft van het jaar 1925 dat we voor de eerste maal met elkaar spraken. We stonden beiden op 't platform van de tram; hij zag er bleek en vermagerd uit; ik had de indruk dat hij zwaar ziek moest zijn...

Ik wist niet of hij me kende; maar 'k dacht weer aan zóveel belovende krachten die Vlaanderen te vroeg ontvallen ten gevolge van ziekte, dat ik plots de schijnbaar-onkiesche doch openhartige stoutheid kreeg bij 't afstappen naar hem toe te gaan, al zeggende: ‘M. van Ostaijen... ik ben... 'k Veroorloof me u even aan te spreken omdat ik de indruk heb dat u niet wél bent en ik het zeer jammer zou vinden moest u zieker worden’.

Enziedaar, onmiddellijk ging zijn hart voor mij open en gaf hij toe dat in de laatste tijd zijn gezondheidstoestand niet al te best was.

We bleven nog een tijdje samen praten, alsof we mekaar sedert lang kenden. Een maand later kwam hij me opzoeken in mijn huis. Hij moest naar buiten, beweerde ik; veel lucht hebben, veel eten, veel rusten. Maar de jongen had nog allerlei werk op de plank; te Brussel ook moest hij nog 't een en ander uit de voeten maken, en dan zouden we zien.

Intussen ging de tijd voorbij, gans het jaar 1926, met al te weinig rust natuurlik. En daar zijn toestand wel een weinig gebeterd was, hoopten we (hij vooral) dat weldra de grote lucht, liefst de Zwitserse, hem volledige genezing brengen zou.

In Januari 1927 stuurde hij me een allermooiste tekening van zijn vriend Lallemand, met daarbij een dankbaar woordje; er was een goeie werkelike hoop op beterschap gekomen in hem.

Doch helaas, met de moordende Lente een nieuwe inzinking. Er mocht kost-wat-kost niet langer getalmd worden; hij moest eruit!

Zo vertrok hij dus naar 't stille, verre afgelegen Miavoye-Anthée. Bij gemis aan tijd, gelukte 't mij nooit er naartoe te gaan om hem te groeten; maar uit de eenige brieven die 'k van hem ontving, was 't me niet moeilik af te leiden dat de arme jongen, die steeds zo intens in 't woelige stadsleven gestaan had, nu te midden de verlatenheid gestadig de berg afging.

Prentbriefkaart, waarop Van Ostaijen voor een Antwerpse vriend uit De Hulstkamp aangaf op welke kamer hij logeerde in het hotel De Scheepvaart te Vliersel. Hij verbleef de zomer van 1927 in de Antwerpse Kempen en in Etikhove in afwachting van zijn opname in een klein sanatorium te Miavoye in de Naamse Ardennen.

Het rustoord waar hij verbleef scheen hem nochtans wél te bevallen.

> Van al de onaangenaamheden als kussens rechts en links, medecijn-flesjes, ziekeverpleegsters en oude-vrouwe geklets over ziekten en wonderlijke genezing - zó schrijft hij me op 24 September '27 - zijt ge hier, goddank, verlost, alsook van de mensen die het goed met u menen en u, in uw oor, een kostelike raad met zekere oplossing komen fluisteren. Met Belgiese verhoudingen gerekend, is hier een maximum van rust-mogelikheid gerealiseerd. De dokter hier heeft me nogmaals onderzocht en het resultaat van zijn onderzoek koïncideert wel met hetgeen ik van u wist, - voor zover ik iets van u wist, want u vertelt niet altijd alles, niet waar!

En verder bekent hij zelf: ‘Zeker, de rust en het geregeld leven doen mij goed en het is maar jammer dat ik uw raad niet een jaar vroeger heb kunnen opvolgen’.

Op 4 November '27 schrijft hij me o.a.: ‘Over 't algemeen? Ik voel me wel beter, maar nu ik eens gerust heb, voel ik ook hoe vermoeid ik ben en hoe minder dan ooit in staat

een inspanning te doen'.

En later, in een brief van 6 December: 'Over het algemeen voel ik me heel wat beter, natuurlik het blijft een lange weg waarop men maar langzaam voorwaarts komt. Maar toch nu zijn we, geloof ik beslist, op deze goede weg'.

En verder:

> Wandelen doe ik niet: van 9 tot 12, van 2 tot 4 en van 5 tot 7 lig ik nog altijd op een chaise-longue en op een overdekte terras, waar het nu wel koud is, maar ook lekker hier op je aangezicht, terwijl de rest goed onder de dekens steekt. Dit doet me zeer goed, dat voel ik wel. Ik blijf hier tot 20 Januari. Dan heb ik 4 1/2 maanden kuur achter de rug...

Op 7 Maart 1928 schrijft hij me nog een hartelike brief; maar 'k zie wel dat het slecht met hem gaat, zijn geschrift is onregelmatig en koortsig: 'Ik tracht er toch naar u eens te zien en te horen... Allez, genoeg patiente-gejammer! Tot binnenkort, hoop ik'.

Dat klonk in mijn oren als het sienjaal van het einde... Ik ook had hem heel graag weergezien, maar ik kon volstrekt niet weg uit Antwerpen; ik schreef hem nog een brief dien hij niet meer zal gelezen hebben.

Want tezelvertijd ontving ik van zijn behandelend geneesheer uit Miavoye 't bericht dat alle hoop op genezing was opgegeven; daarop 's anderdaags 's morgends reeds een telegram: 'Ostaijen décédé' gevolgd door een brief waarin de goede dokter nog schrijft hoe de zieke Paul zonder doodstrijd in de vroege morgend overleden was, tot op 't laatst zijn hoop bewarend en zeggend dat hij zich beter voelde. Gelukkige illuzie als altijd!

Dan is er weer, voor de zóveelste maal dat ik gestorven wist een mens dien ik had gaan liefhebben, - dan is er weer iets stil aan 't wenen gegaan in me, als om het breken van een mooie zeldzame bloem.

Graf van Van Ostaijen in Anthee bij Miavoye. De tekst is op aanwijzing van Gaston Burssens aangebracht.

Eindnoten:

* Uit: Vlaamsche Arbeid jrg. 23, 3/4 (1928).

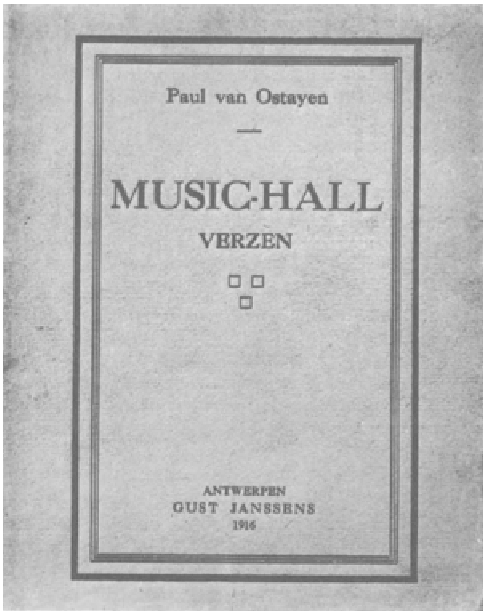
Paul van Ostaijen en de Stad*
Jozef Muls

Paul van Ostaijen werd gevormd door de oorlog. Het is de toen heersende geestelijke atmosfeer die op hem inwerkte en zijn vorm heeft bepaald.

Nu wij zijn werk, zoals het door de dood werd afgesloten, in afstand van tijd beschouwen, komt hij ons voor als de heraut van een nieuwe generatie.

Hij was meer wellicht nog dan Rodenbach het vroeger geweest was, de stem der jeugd die met het oude had afgerekend en een nieuw geluid bracht in dit land. Hun beider vroege dood en de heerlijke belofte die in hun werk besloten lag zal deze dichters in lengte van jaren een zelfde ietwat legendarische roem in de geschiedenis der Vlaamse letterkunde verzekeren.

De geweldige en door niemand ooit voorziene gebeurtenissen van de lange wereldoorlog, het faillissement der machtsidealen op materialistische grondslag gevestigd, de onbevoegdheid die het cataclysme hadden ontketend of niet bij machte waren het te verhinderen, de mateloze zedelijke en stoffelijke misère die in de oorlogvoerende landen vooral door de jeugd werd geleden, de algemene Europese ontreddering, deze en meer andere oorzaken hebben voor gevolg gehad dat het aankomend geslacht overal, scherper dan ooit te voren, tegenover de oudere generaties gekant stond zó dat alle eerbied voor het bestaande en ook alle tucht verloren gingen. De nieuwe betrachtingen konden niet meer tot uiting komen langs geleidelijke weg, maar namen als spontaan een revolutionaire allure aan die in de literatuur voor gevolg had dat de vorm werd gewijzigd, dat de klassieke volmaking van de zich van het leven afzonderende poëten misprijzend werd verworpen. De metriek kon toch bezwaarlijk van toepassing blijven op het eindeloos lamento dat door het aandachtig toeluisterend medelijden over heel de wereld bij voortduring kon worden vernomen. Het verlangen om uit de misère los te komen, de hoop op een nieuwe en betere mensheid, de drang der jeugd om, waar de ouderen gefaald hadden, een betere leiding te geven, leende aan elke belijdenis een ernst en een diepte van doorleden menselijkheid en tevens een hoogspanning van ideaal. De beschouwing van het eigen kleine levensgebeuren, en de ontginning van de eng-persoonlijke zielsontroering, waar de dichters zich vroeger met welgevallen in verdiepten, tot de uiting ervan een wel overwogen evenwicht werd van beeld, rythme en gedachte, was nu vervangen door het vizioen van het wereldgebeuren en het lijden der gemeenschap, waar geen verouderde beeldspraak nog langer van dienst kon zijn wanneer er noodkreten werden geslaakt en de stuiptrekkingen van de dood reeds werden gevoeld.



Van Ostaijens eerste bundel, verschenen in april 1916.

Reeds in *Music-Hall*, dat in 1916 verscheen, kon men zien dat Paul van Ostaijen geen dichter meer was die over zich zelf gebogen de omgevende wereld zou vergeten. Hij had aandacht voor wat onder zijn ogen gebeurde. Toch leeft er in dit boekje nog iets na van het dandysme van overbeschavingen en zij die hem toen gekend hebben weten ook dat hij in zijn uiterlijke verschijning, in zijn verbijzonderde klederdrachten en allures, naar het type van de jonge dandy streefde. Hij moest nog meer loskomen uit de afzondering.

Het sienjaal dat op de vooravond van de acti-

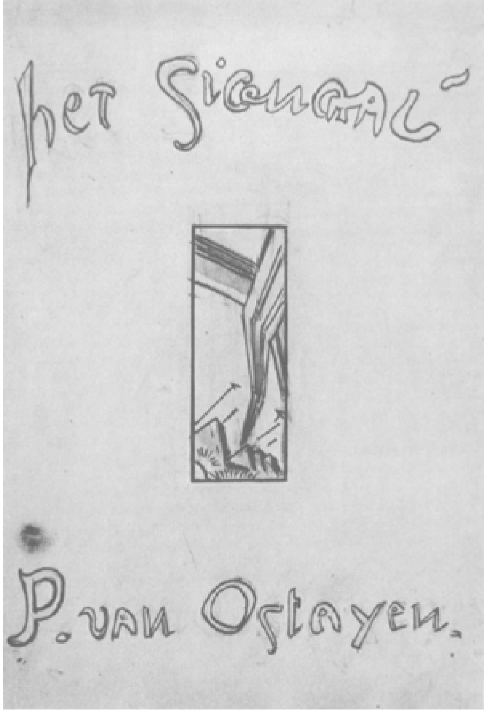
vistische revolutie verscheen bracht de bevrijding. Hier heeft hij voor goed afgebroken met alle romantische verlangens, met het zich-wegdromen in een ideaal land van schoonheid. Zijn land is de werkelijkheid geworden, het hem dagelijks-omringende leven. Hij heeft dat leven leren aanvaarden als het enig materiaal van zijn dichtwerk. Hij geeft niet meer de vertolking van eigen-beleefde gevoelens en sensaties. Wanneer hij een avond tot het onderwerp van zijn dichtwerk maakt dan is het niet meer een naturalistische avond gezien door zijn ogen, een avondstemming in eenzaamheid genoten, maar de avond zoals die ontvangen wordt door al de mensen, de meest verschillende die er elk op hun beurt volgens de eigen gesteltenis op reageren.

De gemeenschap waarmee Paul van Ostaijen in voeling kwam, waar toe hij zich aangetrokken wist en die hij met liefde in zich opnam was deze van de stad en - voor wie de nuances ervan zien kan - meer bepaald van Antwerpen. De oorlogsomstandigheden - *Het sienjaal* verscheen in 1918 - hadden gedwongen begrenzing en concentratie gebracht. Door die van buiten opgelegde beperking was het verlangen om in het menigvuldige leven van de stad te dringen als het ware verhevigd. Het was een drang geworden om er zich in te verdiepen, er zich heel en al aan over te geven.

Paul van Ostaijen is aldus geworden de eerste volledig zich uitsprekende stadsmens in de Vlaamse letterkunde. Hij was de Ruskiniaanse opvatting te boven gekomen die de stad zag als een vloek tegen de ongerepte schoonheid der natuur. Hij had de Stad leren aanvaarden. Hij had hare eigen schoonheid leren zien. ‘Leren zien’ is eigenlijk onjuist gezegd. Hij moest het niet leren. Het was voor hem natuurlijk. Hij was een stadsmens. Hij was uit de stad geboren en er mee vergroeid. Hij was een denkend en voelend deel ervan geworden. Zijn gedachten bewogen met het leven en de uitzichten van de straat en het plein. Zijn beeldspraak was aan de bestandsdelen van de stad ontleend. De natuurverschijnsels - zon, regen - zag hij in het landschap van de stad. De regen was ‘reiniging van de straten, alle dezelfde, minnaars die lang gewacht hebben naar dit overvloedig zoenen’. De bomen der boulevards zag hij, na een vlaag, als de ‘herauten van de levende zege, rein van reiniging’. De mensen en de dingen uit de straat waren voor hem even aandoenlijke verschijnsels geworden als de bloemen en de kruiden, de vogels en de dieren het geweest waren voor Guido Gezelle en de vroegere dichters.

Avondlied uit *Het sienjaal* is wel een der treffendste voorbeelden van dat aanwenden van nieuw en ongebruikt dichterlijk materiaal, als ik het zo nuchter weg mag noemen. Want er is niets stelselmatigs in het gedicht. Het is zwaar van gevoel dat blijkt niet uit een individuele emotie, maar uit het innerlijk geladen-zijn met

ontroering van mensen en dingen zelf in de stad.


Omslagontwerp voor de bundel *Het sienjaal* door Paul Joostens, dat door Van Ostaijen werd afgekeurd.

Door Flor Jespers ontworpen omslag van *Het sienjaal*.

De avond... het is de kamer die langzaam door de duisternis wordt veroverd en het gasof elektrisch licht dat een nieuwe innerlijkheid ontsluiert, de klank van een theekop op het ondertasje en het meisjes-solfège-zingen dat klinkt door de wand van uit het buurhuis. Het subjectieve ondervinden van de avond is geworden een zich-indenken in de stemmingen van de medemensen. Want de avond is anders voor de kantoorklerken die huiswaarts keren, voor de kinderen die blijven talmen na school, voor de nachtmeisjes die ontwaken. Door de straten vaart een sneller leven

vóór de avond valt volledig. De trems zijn als gejaagd in de wordende duisternis waarin de winkels nog aarzelen het licht te laten gulpen, tot de twijfel van de avond eindelijk overwonnen wordt door de schittering uit alle ramen, 'het diadeem van lampefestijn'. De dichter hoort de geluiden van de straat: de roep van de krantenventer, het tremsignaal, het zweepgeklets, de autosireen, al 'klanken die schamel en verlaten staan tegenover de grote éénklank, die niets minder is dan des avonds adem'. Hij hoort die geluiden als de bespeelde instrumenten van een symfonie, 'de geweldige fatumsymfonie'. Want de avond is zwanger van de troebele en verholen tragiek der losgelaten driften: de vleeshouwer die uitgaat 'met maagdekeslijf begeren', de zwerftocht der rasta's die begint door de restauraties en de tingel-tangels, de souteneurs die loeren, een meid die slentert rond een gaslantaarn, een lachende neger naast een avondslet. Naarmate de avond vordert trekt de 'tentaculaire grootstraat' alles naar zich toe. Zij wordt het abattoir van al de illusies: vrouwen, meisjes door haar minnaars verlaten, farandool der gebroken harten. De muilen van tingel-tangels, schouwburgen, music-halls spuwen de volksmassa's. Het laatste uur der jacht begint. Vereenzaamd zit een liefdepaar in een nacht-restauratie.

> Zo sterft de avond van de grootstraat...
> Tuimelt d'avond in d'armen van de nacht,
> enkel de nachtwaker op het stratekruispunt wijkt niet, blijft op wacht
> en terwijl hij de grendels der deuren keurt
> sluit hij de avonddeur onbewust, zelfvergenoegd en hij lacht.

Naarmate men voortleest uit *Het sienjaal* ziet men het stadsbeeld zich volledigen. Elk gezicht, elk geluid, elke overweging, doet het onder onze ogen en voor onze verbeelding groeien, chaotisch. De stad was voor hem het liefdeverlangend meisje in de eenzaamheid van de nachtkamer, maar ook de handelsreiziger die een koffiehuis binnenvlucht voor de regen, zowel als het leger van het Vlaamse volk dat groeit tot een wil en tot een daad bij de herdenking van de Guldensporenzege. De stad... hij zag er dokken, de stroom en kanalen. Zij was het geluk

dat lacht uit de stapelhuizen, dat speelt over de blinkende rails van de spoorweg, de ijzeren bruggen en de elevators, dat klingelt uit de danszalen of dwaalt om een liefdepaar door de verlaten straat. Zo leende hij het eigen geluk van een vluchtig ogenblik aan al de dingen die hij zag.

Maar op dagen van spleen voelde hij het nawee uit het tingel-tangelleven en de halfschuine etablissementen waar zijn leven te zieltogen lag. Dan zat hij in een hoekje van een koffiehuis vol gedwarrel van stemmen en een geweldig koperen orkest. In zijn vereenzaming luisterde hij naar het rollen van de dobbelstenen uit de koker, gesmoord in de stof van de speelbak, de billartballen die snel tegen elkaar aanbotsten, het zijpelen van water door het suiker van een oxygénée vóór hem op de marmeren tafel en het bevende snikken van het orkestrion. Wanneer de straatdeur even openging hoorde men de tram of 't geroep van een venter onheimelijk. De stad... hij liep er te dolen in uren zonder hoop met zijn zwak hoofd en uit de vensters der kantoren raast het getik der daktylografen, krantenjochies draven voorbij. Hij dwaalde er als een vreemde kluizenaar, het hart vol verzoeking. Het licht in de danszaal werd een kleed om zijn leed. Maar zijn stad was ook Antwerpen en de volle bries die blaast van de stroom en met de torens speelt, de adem van de lente over de huizen het land in, ‘de wind van onze haven die al de volkeren verfrist’ en in dagen van vreugd en absolute liefde voelde hij zich een schepper die een warme golf over heel de grote stad liet varen.

Vluchtvoorbereidingen in de binnenstad tijdens het beleg van Antwerpen.

Portret van Van Ostaijen, getekend door Floris Jespers en als frontispice opgenomen in de luxe-exemplaren van *Het sienjaal*.

In *Bezette stad* is Antwerpen-tijdens-de-oorlog het uitsluitend onderwerp geworden van het dichtwerk. De uiterlijke verschijning van dit boek, dat, voor het typografisch-picturele, in samenwerking met Oscar Jespers is ontstaan, zal nog geruime tijd menig bourgeois afschrikken en beletten door te dringen tot de innerlijke waarde van wat wij gerust mogen noemen het beste, het volledigste en het meest suggestieve oorlogspoëma dat de Vlaamse literatuur heeft voortgebracht. De afwezigheid van alle zintekens, de tekens der wiskunde die hier en daar worden gebruikt om een zin te vormen, de beelden die soms in wanorde elkaar volgen, de klanknabootsende woorden die de geluiden van het moderne leven moeten weergeven, de verschillende lettervormen die op een zelfde bladzijde gebruikt worden, de letters van sommige woorden die dansen, gescheiden worden van elkaar, ondulerende of schuinse lijnen vormen, deze en andere louter uiterlijke nieuwigheden zijn slechts een late naklank van de manifesten door Marinetti in 1911 aan de letterkunde gewijd en werden nog vóór Paul van Ostaijen door Guillaume Apollinaire in zijn *Caligrammes* gebruikt. Dat futuristisch karakter is echter niet het wezenlijke van dit boek en het zou niets van zijn naar vorm en inhoud vernieuwen-

de betekenis inschieten indien het op een normale manier ware gedrukt geweest.

Het is de tijd zelf die het innerlijke wezen van dit poëma heeft bepaald. De beelden, de gedachten, de notities van feiten en gevoelens die wanordelijk naast elkaar staan uitgedrukt, komen niet voort uit een wanorde van de scheppende dichterlijke geest die niet tot klaarheid kwam met zich zelf, maar zijn de noodzakelijke en enig-passende uitdrukking van het chaotische en monsterachtige van de gebeurtenissen zelf die hier vaak met een epische allure door de dichter worden verhaald.

Wanneer wij lezen:

> Visé marsj Luik mortieren
> marsj mortieren
> Puppchen du bist mein Augenstirn
> Puppchen mein liebes Puppchen
> Heil dir im Siegerkranz
> défilé van een dag en een nacht door Brussel
> Armee von Kluck
> Jef Jef Jef'ne Zeppelin
> kruipt algauw de kelder in
> eins zwei eins zwei eins zwei eins zwei
> Pruisies Pruisies
> marsj mortieren

dan wekt elk woord als het ware een vizioen van de plotse overval van het Duitse leger, zijn verbazend-snel voortrukken met een ontzagwekkend materiaal, de stemming van de ‘frisse vrolijke oorlog’ der eerste dagen, het massale, het machinaal-gedisciplineerde van het defilerende Duitse leger en het klein-Antwerpsprovinciale van die stem uit het volk tegenover het voortdurend gedreun der voetzolen en het ijzeren geweld der mortieren.

In *Het sienjaal* werd de stad gezien en aangevoeld van uit een lyrisch-gestemd gemoed en van uit een mystieke gesteltenis van de geest. *Bezette stad* blijft meer bij het uitzicht der dingen en de in de tijd zich opvolgende gebeurtenissen. Wanneer de verlatenheid der ‘holle haven’ de herinnering opwekt aan de vroegere bedrijvigheid dan zijn het geluiden die worden genoteerd: het kalfateren van scheepskarkassen, de hamerslagen op de metallieke koepels van omgedraaide stoomketels, of geuren: de bijtende scherpte van vellen en wol, de olie, de olienoten, de kokosnoten, de smeerolie. Namen van verre bestemmingen: Kaapstad, Kongo, Kaïro, Patagonië worden opgeroepen. Het zijn vage reminicensies geworden in de doodsrust die de bezetting bracht. Nutteloos en absurd zijn ook de Engelse opschriften voortaan op uithangborden en schilden: Dispach, N.D. Lloyd, Steels & Iron, Liebig, Great Eastern, Antwerp-Harwich die de dichter doen denken aan het Engels accent van het haven-patois, het geroep van stouwers en foremen op en rond de steamers. De eentonigheid der bezetting wordt slechts verbroken door het oorlognieuws dat doordringt van buiten: Petrograd, Parijs, de berichten uit de frontstreek, een Zeppelinaanval op Londen. De bioscoop is leeg, de Zondag is dood. Antwerpen is een rouwstad geworden en de dichter geeft in korte en bondige noteringen al wat hij ziet en hoort in de volledig duistere straten die schuil gaan tegen vliegers-aanvallen. De café's lijken onbewegelijke pantserauto's, al de vensters zien op de straat door kleurglasbrillen. Rond elke lichtende trem is er een meeschuivende duisternis, de zeldzame lantaarns in de mist zijn omhangen met een fluweel van donkerte. Een gil

in de nacht, een spokende gestalte wekken angst. De nachtbar wordt een oasis in de woestijn van duisternis: warm licht, reuk van guitaren, horen van whisky en verwelkte roos en het lief dat wacht op het rendez-vous in de warmte van het binnenhuis.

Er is met het beeld van de bezette stad te veel van het tijdelijke verbonden. Men kan hier tegen zeggen dat het een tijdgedicht is dat zijn waarde krijgt uit het ogenblikkelijk gebeurende. De vraag kan echter gesteld worden of de naam van Asta Nielsen over 50 jaar nog genoeg bekendheid zal hebben om aan de letters van die naam dezelfde evocatieve kracht te geven die zij thans hebben in het stuk aan haar gewijd. Zal men dan nog mee kunnen voelen wat haar verschijning op het lichtdoek was voor mensen die het moesten stellen met oorlogsberichten in een bezette stad? Wie zal er nog iets van de vele music-hall-liedjes afweten die in dit boek de atmosfeer helpen scheppen van menig gedicht.

Ik wil mij echter niet verder aan kritiek wagen waar het doel van dit opstel enkel was de betekenis van de stad in het werk van Paul van Ostaijen te doen uitkomen. Zijn twee prozabundeltjes, ofschoon zo niet rechtstreeks stadsbeelden oproepend, dragen toch erkennelijk de stempel van de schrijvende stadsmens. Hij openbaart er zich als een satirische, spotzieke geest. Die werkjes zijn een zeldzame uitzondering in de overvloed van onze folkloristische landelijke novellistiek. In *De Trust der Vaderlandsliefde* haalde hij het schandelijk exploiteren van de patriotische idee over de hekel. Wanneer men bedenkt dat dit boekje verscheen toen de activistenjacht hier nog niet had uitgewoed en de ruchtbare vonnissen over Borms, Jacob, Vos, Rudelsheim, Dosfel, Dr. de Gruyter, Mr. Henderickx nog aan de orde van de dag waren, mag het wel als een moedig pamflet beschouwd worden dat in de hitte van de strijd werd gelanceerd. Maar het was meer dan een pamflet op het tijdsgebeuren. Het is en blijft uitstekende literatuur. Men zou het kunnen vergelijken met sommige hoofdstukken van Anatole France's *L'Ile des Pingouins*, waarin deze op luchtige wijze de draak steekt met de voornaamste gebeurtenissen uit de historie van Frankrijk en de

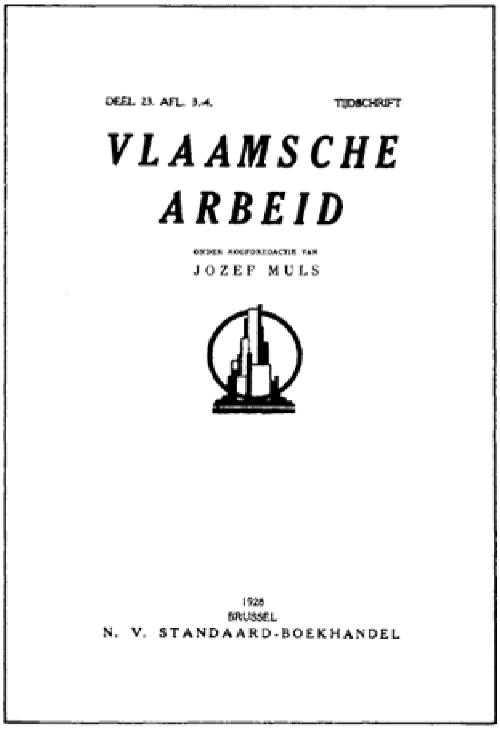
affaire Dreyfus. Paul van Ostaijen had het land aan alle gewichtigdoenerij, aan alle rhetoriek. Op elke bladzijde voelt men het speelse van zijn geest en de bijtende satire.

Het *bordeel van Ika Loch* voert ons weer midden in het stadsleven met het verhaal van een ontuchthuis waar de patronne aan haar klanten wijsmaakt welke vrouw zij elk voor zich nodig hebben en met zulke kracht van overtuiging dat zij op de duur als een autoriteit geldt die niet mag worden tegengesproken. Het gewaagde van het onderwerp kan geen enkel lezer enige aanstoot geven omdat het hele geval behandeld wordt in een soort van wijsgerige terminologie die van dit boekje een geestig spel maakt van ideeën en spitsvondigheden.

Van zijn later werk hoeft in het raam van dit opstel eigenlijk niet meer gesproken te worden. Het zijn verzen en kronieken over recente literatuur, nagenoeg alle in *Vlaamsche Arbeid* verschenen. Die kronieken vooral zullen van blijvende waarde blijken. Zij behoren tot het sterkste wat door het theoretisch expressionisme werd voortgebracht en hebben daarbij een stevige wijsgerige grondslag. De gedachtenarabesken die er in ontwikkeld worden zijn aldoor van een uitnemende voornaamheid. Stijlvol is de verwoording en de uiting van een scherpafgetekende persoonlijkheid die niets prijs geeft van de eens aangenomen kunstopvatting.

In zijn poëzie was hij luchtig en speels geworden. Zijn eenvoud benaderde het primitieve volkslied waarin niet zozeer de zin als wel het aardige woord en het rhythme belang hebben. De fijne prozastukjes die hij in de laatste tijd ook in *Vlaamsche Arbeid* liet verschijnen, waren steeds vol geestige vondsten. Onder het luchtige, speelse van de gedachtengang kon men de schrijnende weemoed aanvoelen van een die vroeg zal sterven. In het aanschijn van de dood krijgen zij thans een bijzondere betekenis.

Het zal wel altijd jammer blijven voor de gezetelde kritiek in Vlaanderen dat zij het werk van deze uitzonderlijke dichter op zijn tijd niet naar waarde heeft weten te schatten. Wanneer Karel van de Woestijne in Juli-Augustus 1921 over de 'Jongere Vlaamse Letteren' schreef in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* dan citeerde hij de namen van Marnix Gijsen, Paul Verbrugh (sic), Frank van den Wijngaardt en Burssens, maar scheen niet eens het bestaan van Paul van Ostaijen te vermoeden die toen reeds *Music-Hall, Het sienjaal* en *Bezette stad* had uitgegeven, en in 'De Stroom' van 1918, hij was toen 22 jaar, de kapitale studie liet verschijnen over Expressionisme in Vlaanderen. Toen de Van Loon-prijs - door zijn stichter speciaal bestemd voor het werk van jongeren - voor het eerst zou worden toegekend in 1922, meen ik, was ik toevallig lid van de jury en deed mijn best om het werk van Paul van Ostaijen te doen bekronen, maar ik stond hopeloos alleen en noch Buysse, noch Stijn Streuvels, noch Herman Teirlinck, noch Vermeylen wensten de dichter van 'Visé-marsj-Luik-mortieren' au sérieux te nemen. Aan *De zilveren Vruchtenschaal* van Fernand Toussaint van Boelaere werd toen de prijs gegeven. Ik werd sedertdien voorzichtigheidshalve uit de Van Loon-jury geweerd om de prerogatieven der Brusselse literatoren voortaan buiten gevaar te stellen.


DEEL 23. AFL. 3-4. TIJDSCHRIFT

VLAAMSCHE ARBEID

ONDER HOOFDREDACTIE VAN

JOZEF MULS

1928

BRUSSEL

N. V. STANDAARD-BOEKHANDEL

Omslag van Vlaamsche Arbeid, het blad waaraan Van Ostaijen van 1923 tot zijn dood regelmatig bleef meewerken.
Het afgebeelde nummer is in zijn geheel gewijd aan Paul van Ostaijen, n.a.v. Diens overlijden.

Ik was gelukkiger bij C. Huysmans. Van deze minister is de enige officiële erkenning aan Paul van Ostaijen toegekomen in de vorm van een toelage van 2000 frank. De arme dichter was toen reeds stervende in het Sanatorium te Miavoye-Anthée. Maar het mag ter ere van C. Huysmans hier gezegd worden.

Wanneer het verzamelde critisch werk van Paul van Ostaijen zal zijn verschenen, zal men pas goed inzien wat hij geweest is en blijven zal voor de cultuurontwikkeling in dit land. Hij was de allereerste die de jongste Europese kunst hier in ruimere kring bekend maakte. Hij was de eerste in Vlaanderen die aandacht vroeg voor de kunst van Oscar en Floris Jespers

en Paul Joostens en bewees hoe Vlaanderen door deze jonge artisten picturaal en plastisch aansloot bij de expressionistische beweging uit dewelke naar zijn mening eindelijk de nieuwe Europese cultuur-eenheid zou groeien.

Met zijn verzen, zijn grotesken, zijn kritisch proza heeft Paul van Ostaijen bewezen te zijn eerst en vooral de fijnste geest van het jongere Vlaanderen. Wat hij reeds verwezenlijkte - en het is quantitate en qualitate niet gering wanneer men bedenkt dat hij op 33-jarige ouderdom reeds het werk moest laten liggen - laat vermoeden wat hij nog had kunnen geven indien hij niet zo vroeg de dood ware ingegaan.

Hij blijft een mijlpaal in de geschiedenis der Vlaamse Letterkunde. Met hem begint een nieuwe tijd. Hij gaf waarlijk het sienjaal. Of zijn taak zal worden voortgezet blijft zeer de vraag, maar van hem toch kan in waarheid gezegd worden dat ‘he left his footsteps on the sandes of time’ en dat men zijn spoor zal blijven erkennen in de verdere ontwikkeling onzer cultuur.

Ik leerde hem persoonlijk pas in 1922 kennen. Hij had vernomen in de boekhandel dat ik vruchteloos naar een exemplaar van *Het sienjaal* had gezocht. Hij was toen uit Berlijn teruggekeerd en had zijn militaire diensttijd uitgedaan. Hij bracht mij spontaan het onvindbare boekje. Ik verzocht hem toen de kroniek der Nederlandse Letterkunde in *Vlaamsche Arbeid* te willen redigeren wat hij met genoegen aanvaardde. Ik ben er thans gelukkig om, want zijn beste productie is uit die medewerking ontstaan. Zijn kronieken waren telkens uitvoerige studies die steeds met grote belangstelling door onze lezers werden onthaald. Tot in zijn geringste boekbespreking wist hij iets van zijn zeldzame persoonlijkheid neer te leggen. Wel had hij eens het verlangen om zich van dat regelmatige en bindende werk te ontlasten, maar toen ik hem schreef dat ik *Vlaamsche Arbeid* alleen om zijn kronieken in stand hield, liet hij zich weer dadelijk overhalen. Zijn laatste schrifturen ontving ik uit het Sanatorium. De proeven van de in ons vorig nummer verschenen stukjes gingen nog naar Miavoye-Anthée, maar kwamen niet meer terug.

Wanneer hij naar ginder vertrok op het eind van Juli 1927 kwam hij mij vaarwel zeggen op het museum. Het was hem niet aan te zien dat hij zo dicht bij het einde was. Hij had niet het uitzicht van een teringlijder. Hij was klein, slank en bleek van wezen, maar van geen ziekelijke, eerder een voorname bleekheid die de intellectueel verraadt. Hij was vol hoop dat het ginder zou beteren, dat hij helemaal ging opknappen. Zijn donkere ogen waren schitterend van een fel licht. Ik deed hem uitgeleide door de zalen tot aan de hoofdingang van het museum. De bedienden aan de controle sprongen recht, menend dat ik een hoge bezoeker buiten liet. Zij wisten niet dat ik de prins der jongere Vlaamse dichters voor het laatst de hand drukte. Hij daalde de trappen af tussen de hoge zuilenrij. Ik zag hem niet meer weer.

Eindnoten:

* Uit: *Paul van Ostaijen*, (1952). Gelegenheidsuitgave n.a.v. het verschijnen van het *Verzameld Werk*, De Sikkel / Daamen n.v. / Van Oorschot.

Je woedende brief heb ik ontvangen
Over brieven van Bob van Genechten aan Paul van Ostaijen
Han Foppe

Congres van Jong Vlaanderen op de binnenplaats van het Atheneum te Antwerpen, april 1914. Zittend 3e t.e.m. 5e van rechts respectievelijk: René Victor, Paul van Ostaijen en Bob van Genechten.

Wie Gerrit Borgers' *Paul van Ostaijen, een documentatie* bestudeerd heeft, kent de groepsfoto die in 1914 werd gemaakt ter gelegenheid van een congres van Jong-Vlaanderen in het Koninklijk Atheneum te Antwerpen. Van Ostaijen zit keurig gekleed en gekapt vooraan in het midden en kijkt met het hoofd enigszins voorovergebogen omhoog naar de fotograaf, een voor hem vrij karakteristieke houding wanneer hij gefotografeerd werd. Aan zijn linkerhand zit zijn vriend René Victor, rechts van hem zit Bob van Genechten. Tussen december 1918 en mei 1921 hebben Van Ostaijen, die toen in Berlijn woonde, en Van Genechten, die naar Utrecht uitgeweken was, elkaar zeer geregeld geschreven. Bij het schrijven van zijn Documentatie heeft Borgers geen aandacht kunnen besteden aan deze briefwisseling: Van Ostaijens brieven zijn waarschijnlijk verloren gegaan, die van Bob van Genechten - er zijn er in totaal 37 bewaard gebleven - werden hem pas een jaar nadat hij zijn documentatie als academisch proefschrift had verdedigd, ter hand gesteld.

Doordat de ‘Berlijnse’ kant van deze correspondentie ontbreekt, zijn de brieven uiteraard vooral van belang voor een studie over Van Genechten; toch hebben allerlei tekstgegevens ook betekenis voor wie zich wil verdiepen in de achtergronden van Van Ostaijens werk.

Toen Paul van Ostaijen in 1911 zijn derde middelbare school, het Koninklijk Atheneum in Antwerpen, ging bezoeken, werd Bob van Genechten zijn klasgenoot. Beiden speelden zij een actieve rol in de vereniging van flamingantische Atheneumleerlingen, De Vlaamsche Bond. Toen Van Genechten in 1912 voorzitter werd, kreeg hij te maken met een sarcastische oppositie van de kant van Van Ostaijen, die Van Genechten te veel een bourgeois vond. Ook tijdens het laatste stadium van de Duitse bezetting moeten Van Genechten en Van Ostaijen ongetwijfeld ernstig met elkaar van mening verschild hebben. Van Ostaijen heeft als activistisch flamingant steeds het standpunt ingenomen dat een federatieve herindeling van de staat België een eind zou kunnen maken aan de culturele en economische achteruitstelling van de Nederlandstaligen, Van Genechten heeft op een zeker moment een veel extremer

standpunt verdedigd. Als rechtenstudent aan de in 1916 heropende en Nederlandstalig geworden universiteit van Gent was Van Genechten redacteur geworden van het studententijdschrift Aula, waarin hij de staatkundige kroniek verzorgde. Toen de Raad van Vlaanderen in december 1917 de politieke zelfstandigheid van Vlaanderen uitriep, reageerde Van Genechten hierop in positieve zin. De geestverwanten van Van Ostaijen verlieten echter uit protest de Raad. Van Ostaijen, die later in Duitsland in linkse kring sympathie trachtte te winnen voor de Vlaamse emancipatiebeweging zou ervaren hoezeer het optreden van de Raad een reactionair stempel op het Vlaamse streven had gedrukt.

Toen aan het eind van de oorlog duidelijk werd, dat alle flaminganten die, al of niet in samenwerking met de Duitsers, actief waren geweest in het kader van de Vlaamse beweging, streng zouden worden gestraft, weken met vele andere activisten ook Van Ostaijen en Van

Genechten uit naar het buitenland. Klaarblijkelijk is de band tussen deze twee geavanceerde jongelieden ondanks alle verschillen zo hecht geweest, dat zij jarenlang elkaar zijn blijven schrijven. Ook nadat Van Ostaijen in 1921 naar Antwerpen was teruggekeerd, is er contact blijven bestaan tussen hem en Van Genechten, die verkozen had in Nederland te blijven wonen (hij was in België tot acht jaar gevangenisstraf veroordeeld). Er zijn mij geen brieven na juli 1921 bekend, wel komt Van Genechtens naam voor op adreslijsten van te verzenden uitgaven waarbij Van Ostaijen betrokken was.

Uit de brieven blijkt dat in Van Ostaijen Berlijnse tijd Van Genechten een belangrijke rol heeft gespeeld. Via hem werd het contact gelegd en onderhouden met Van Ostaijens broer en de Antwerpse vrienden - rechtstreekse verbinding tussen België en Duitsland was door de censuur niet mogelijk. Van Genechten hield door het sturen van kranten en tijdschriften Van Ostaijen op de hoogte van wat er in België en Nederland plaatsvond. Híj zorgde ervoor dat een hem toegezonden gedicht werd gepubliceerd in De Toorts (het *Gedicht* dat begint met de regel 'In mijn land hebben de mensen ketenen aan de handen'; V.W. Poëzie I. p. 280) en was nauw betrokken bij de publikatie van de *Open brief aan den heer Camille Huysmans* in hetzelfde te Utrecht uitgegeven weekblad. *Rond het Vlaamse probleem*, dat in 1921 in het revolutionaire De nieuwe tijd werd gepubliceerd, werd geschreven op aansporing van Van Genechten. Bovendien functioneerde Van Genechten als een kritisch klankbord voor Van Ostaijens theoretische uiteenzettingen.

In dit opstel zal ik allereerst Van Genechtens rol bij de publikatie van bovengenoemde teksten toelichten, een en ander in het licht van beider visies op de internationale politieke ontwikkeling, daarna zal ik aandacht besteden aan briefpassages waarin andere onderwerpen aan de orde komen.

> Toevallig in den Haag zijnde, val ik 's morgens aan de ontbijttafel bij mej. Schwartz die je adres kent te Berlijn; ik maak er gebruik van om je een woordje te zenden.

Zo begint Van Genechten de achttiende december 1918 zijn brief aan Paul van Ostaijen. Mej. Schwartz is de vriendin van Pauls Emmeke. Lucienne Schwartz had even als Emmeke Clément wel enige reden de wijk te nemen naar het buitenland: zowel Emmeke als de door René Victor nog 'meer voyant' geachte Lucienne 'waren zeer gesteld op het uitgaansleven in de bezette stad, waarbij ze ook de bezetters niet schuwden.' (Doe. 157)*

Van Genechten haast zich in zijn tweede brief zich te verontschuldigen voor de door Van

Gedicht

In mijn land hebben de mensen ketenen aan de handen.
Daarom kunnen hun handen niet bewegen:
niet strelen, niet haten.

* De afkorting *Doc.* verwijst naar Gerrit Borgers - *Paul van Ostaijen, een documentatie*; het getal verwijst naar de betreffende pagina.

En zij kunnen ook niet rusten, noch berusten
Enkel hebben de mensen ketenen aan de handen.

Zij dragen ook een vloek op het voorhoofd die niet van God is.
Zij dragen een vloek van meesters die niet de macht daartoe hebben.
Wandelende Jood, zij dragen de vloek niet rond, zoektocht der verlossing.
Niet apostelen onder de vreemde menigte tot de bevrijdenis van het vlees.
De mensen in mijn land dragen ketenen die niet ketenen kunnen
en een vloek die niet is
Gods toorn.

In mijn land eten de honden het tarwebrood,
de mensen de rogge.
In mijn land staat geschreven:
geef de mensen de kruimels; werp de parels voor de zwijnen

In mijn land wil eenieder tarwebrood eten.
Geen wil tarwe zaaien.

Ostaijen klaarblijkelijk gegispte oppervlakkigheid van de eerste: hij was er bij het schrijven nog niet zeker van dat deze Van Ostaijen zou bereiken. Vervolgens deelt hij Van Ostaijen mee:

> Ik benijd je als een klein kind, dat je in een midden leeft waar menschen wonen, ik leef hier tusschen Hollandsche studenten, en nu pas begrijp ik wat dat zeggen wil, Gent was in vergelijking van [met] hier een Jerusalem van wijsheid, een Mekka van idealisme, je kunt je dus zoo ongeveer voorstellen WAT het hier is. Ik geloof dat ik hier nog geen vijfmaal een gesprek heb gevoerd dat niet over sexueele details van het smakelijkst allooi liep. De coitus is voor deze menschen, in de volle zin, wat voor onze brave dorpsmenschen de hemel is; waar gij rijstepap met gouden lepels eet. En daarbij zijn zij helemaal niet wat je bekrompen zoudt kunnen noemen, maar menschen die in hun vak heel wat zullen presteeren, wat het geval slechts tragischer maakt. Daarbij hebben zij geen verstand van vrouwen, zijn naief als Daen de M., en weten niet wat liefde is.
> (3 jan. 1919)

Daan de Meulemeester was eveneens lid van de Vlaamsche Bond geweest en behoorde tot de vriendenkring van Van Ostaijen.

Het door Borgers in zijn Documentatie geuite vermoeden dat Van Genechten het *Gedicht* over de inertie van het Vlaamse volk aan De Toorts heeft aangeboden, wordt door de derde brief (22 jan. 1919) bevestigd. Ook de door Gerrit Borgers niet zeer terzakekundig geachte inleiding blijkt door Van Genechten geschreven te zijn. (Doe. 205)

> Ik ben zo vrij geweest je vers aan de Toorts waar ik geregeld medewerker aan ben, wat me tussen de flaminganten in Holland een grote machtspositie verschaft, te overhandigen ter publicatie, met een kleine inleidende karakterschets van je streven. [...] Ik deed dit om je hier in Holland te introduceren, ik ben zeker dat dit een weg is, en terzelfdertijd om de Toortslezers te laten zien dat er in Vlaanderen nog andere bestrevingen bestaan dan die van de Clercq.

René de Clercq, redacteur van De Toorts, is de dichter van een bepaald soort romantische, meestal nationalistische lyriek waarvoor Van Ostaijen niet de allergrootste bewondering koesterde. Hoewel Van Genechten klaarblijkelijk zelf ook bepaalde reserves had t.a.v. de koers van De Toorts, probeert hij in zijn brieven de in zijn ogen absolutistisch denkende Van Ostaijen ervan te overtuigen dat hem enige inschikkelijkheid niet zou ontsieren. Zo conservatief als Van Ostaijen redacteur Van Vessem vindt, is deze toch niet, anders zou Van Vessem zich toch verzetten tegen de radicale bijdragen van Van Genechten?

Uit deze brief blijkt dat Van Genechten inderdaad zorg droeg voor de verzending van brieven van Van Ostaijen aan zijn Antwerpse vrienden en omgekeerd brieven die via koeriers in Utrecht terecht kwamen, weer verzond naar Berlijn.

> Je beide brieven heb ik ontvangen, die aan de vrienden heb ik ook verder gestuurd, en hun mijn adres ter antwoord opgegeven. Ik hoop dat de missive aan zal komen.

De brief aan de vrienden zal die van 17 januari 1919 zijn, die in Gerrit Borgers' Documentatie is afgedrukt. (Doe. 206) Deze brief heeft als aanhef: ‘Beste Fik, Flor en de anderen’. De missive heeft mogelijkerwijs betrekking op het voorstel van Burgemeester en Schepenen aan de Antwerpse gemeenteraad ‘M. Paul van Ostayen, klerk 2de Bureel, die om redenen van aktivistischen aard het land verliet en alzoo ongewettigd van zijn dienst afwezig bleef, uit zijne bediening te ontslagen’. (Doe. 213) Het 6 december geformuleerde voorstel zou door de raad op 3 februari aanvaard worden.

De Duitse links-revolutionairen blijken beide vrienden na aan het hart te liggen. Van Ostaijen heeft Van Genechten artikelen over de Spartakus-opstand gestuurd. 22 Januari 1919 informeert Van Genechten:

> hoe is nu werkelik de toestand te Berlijn, is de revolutie er door de sociaal imperialisten werkelik onderdrukt? Of broeit er nog?

Direct daarop laat hij volgen:

> In België schijnt de revolutionnaire propaganda goed wortel te schieten,

een opmerking waarbij waarschijnlijk de wens de vader van de gedachte was. Van Genechtens opvatting dat zíjn en Van Ostaijens visie in zake de linkse revolutie goeddeels dezelfde waren, zal menig keer in Van Ostaijens brieven ondergraven worden, zeker in het stadium dat Van Ostaijen zich nog zeer afstandelijk betoont tegenover een nationalistische partij als Het Vlaamsche Front, die uit het flamingantische soldatenverzet was voortgekomen. Van Genechten meent in deze brief nog:

> Toch verwacht ik niets van een specifiek vlaamsche actie, de redding kan enkel komen van een algemene sociale revolutie.

In zijn brief van de 17e had hij ook al opgemerkt:

zonder Bolsjewisme geen opheffing van het kapitalistisch stelsel.

Binnen korte tijd zou hij in De Toorts en in zijn brieven een enthousiast pleitbezorger van de Frontpartij worden.

Uit een brief van 14 februari blijkt dat Van Ostaijen in een brief vol verwijten aan het adres van Van Genechten zich erover verwonderd heeft dat Van Genechten zo dicht bij het socialisme zou staan. Dat Van Ostaijen zijn humanitaire idealen nog bepaald niet verloren had, blijkt uit Van Genechtens poging hem ervan te overtuigen dat het onjuist zou zijn te menen

> dat de mensch in de grond goed is. Wel weet ik wat is: het sidderende mensch zijn, al is het ook in een andere beteekenis dan jij het opvat met je mensch zijn is goed zijn

Ter ondersteuning van zijn opvatting heeft Van Ostaijen naar Trotzky verwezen, wiens positie niet staande te houden zou zijn wanneer men niet uitgaat van de goedheid der mensen; Van Genechten meent echter dat ook voor Trotzky geldt:

> macht moet zijn in handen van de menschen met ethos.

Hij verwijt Van Ostaijen dat deze niet wil inzien dat de mensen zonder ethos - en dat betreft dan 99% van de mensen - moeten worden geleid.

Enige tijd is er sprake van geweest dat Van Ostaijen voor De Toorts als correspondent zou optreden, nadat overigens de ook in Berlijn verblijf houdende Firmin Mortier zich had aangeboden. Dat dit laatste buiten Van Genechten om geschied was, wekte Van Genechtens woede op; hij voelde zich trouwens ook door andere activiteiten van Mortier 'gekloot'. 18 April 1919 schreef Van Genechten over deze mogelijke medewerking:

> de zaak met Van Vessem zal ik in orde brengen, schrijf al maar je eerste correspondentie, en zend ze hem. Vergeet echter niet dat de Toorts is een weekblad voor Nederlandsche stambelangen, en de kern van het artiekel dus daar moet op draaien, dat gij daarbij gelegenheid hebt daarbuiten ook heel wat te zeggen zal je wel uit mijn artiekel gebleken zijn.

In een brief van 24 april bericht hij:

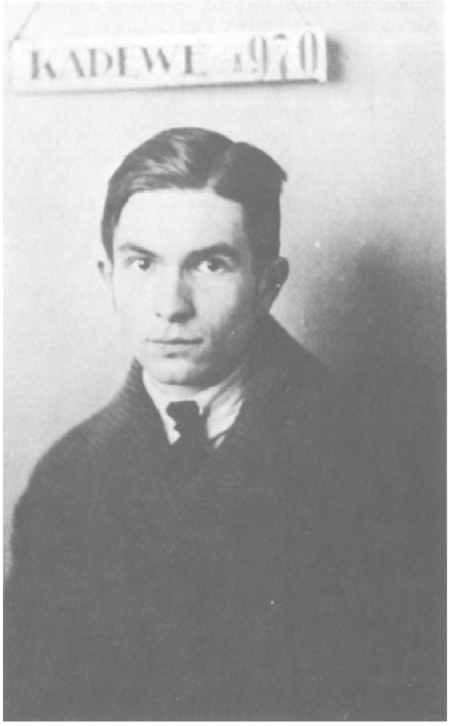
> Mortier is door de duitsche politie aan de hollandsche en door deze aan de belgische overgeleverd!

Hij vermoedt dat een groepje 'alduitschers', flaminganten met pangermanistische sympatieën, daarvoor verantwoordelijk is.

> Pas ondertusschen op, want het zou kunnen, als zij het zijn dat ze jou er ook willen uitmieteren, ik hoorde zoo iets.

Of het niet doorgaan van het correspondentieschap berust op een besluit van de redactie of

te verklaren is uit Van Ostaijens gereserveerde houding t.a.v. dit 'staat- en letterkundig weekblad voor Holland, Vlaanderen en Zuid-Afrika' heb ik niet kunnen achterhalen. Een zinsnede in een brief van Van Genechten doet het laatste vermoeden. De Toorts van 26 april 1919 opende met een dik gedrukte gelukwens aan prinses Juliana:



Pasfoto voor de vreemdelingenpolitie, opgenomen in het Kaufhaus des Westens te Berlijn.

> Al wie Groot-Nederlands gevoelt, brengt zijne toegenegene hulde aan de jeugdige Prinses uit het Huis van Oranje, dat door de eeuwen heen getoond heeft te zijn de hechtste stut voor Holland's Volksvrijheid en Volksrecht.

Een dergelijke nationalistisch huldebetoon schoot Van Ostaijen klaarblijkelijk in het verkeerde keelgat, zoals met vele bijdragen aan De Toorts het geval was. Van Genechten reageerde 7 mei 1919 op een brief van Van Ostaijen:

> Voor je correspondentie vrees ik inderdaad, alhoewel je de hulde aan Juliana niet te tragisch moet opvatten: kwestie van door de koningin de Toorts te doen lezen.

De inmiddels voor de Frontpartij enthousiast geworden Van Genechten, krijgt uit Berlijn te horen dat Van Ostaijen als socialist geen lid kan worden van een nationale partij. Van Genechten vraagt Van Ostaijen dan of hij soms bij 'onze socialisten' zal gaan,

> voel je er niets voor de nationale partij echt socialistisch te helpen maken

> (15 mei 1919)

Twee dagen later vraagt hij uitdrukkelijk Van Ostaijens steun:

> De Frontpartij werkt zeer goed, jammer dat zij geldgebrek heeft. Zou jij haar niet kunnen steunen? Je zult wel begrijpen wat ik bedoel. Hoe gaat het Breitscheid?

In zijn brief van 15 mei had Van Genechten bedankt voor de brief over Breitscheid en voor de bemoeiingen bij de (kapitaalkrachtige) uitgeweken flamingant Karl Mayer. 'Hoe gaat het Breitscheid?' lijkt mij daarom een duidelijke suggestie om (ook geldelijke) steun te zoeken bij deze mij onbekende. Doch een nationalistische partij was nu niet precies iets waar Van Ostaijen alle heil van verwachtte. In april had hij nog - via Van Genechten - aan Geo van Tichelen geschreven:

> Ik heb hier reeds beproefd voor de Vl. B. te ageren, met de linkergroepen, maar de mensen denken dat Vl. B. een Mache der alduitsers is. [...] In het algemeen word ik fel gehinderd door de vroegere politiek van de Raad v. Vl. [...] Het belangrijkste geloof ik toch is de socialistiese partij voor de beweging te winnen. (Doe. 220)

In zijn brief van 5 juni moet Van Genechten zich verdedigen tegen de beschuldiging dat voor hem Vlaamse politiek dé politiek zou zijn; hij verwijt Van Ostaijen toch ook niet dat voor deze alleen de Russische politiek zou gelden. Flamingant zijn is voor hem bepaald geen einddeel, hij háát zelfs het woord. Het vertrouwen dat Van Ostaijen schijnt te stellen in de Russische revolutie deelt Van Genechten echter niet meer. De Belgische socialistische partij, die zich weinig bekommert om de onderdrukking van de Vlamingen, gaat geen nieuwe richting op. Daarom:

> Het komt mij mogelijk voor de Frontpartij ook sociaal in radikale zin te sturen. Zijn trouwens deze twee dingen socialisme en gezond nationalisme te scheiden

De Vlaamse soldaten, op wie de Frontpartij vooral steunt, zullen pas via het nationalisme tot het socialisme komen. Als men dat in Berlijn niet wil inzien getuigt dat van 'geweldige klootachtigheid'.

Twee weken later (18 juni) licht Van Genechten toe in wat voor richting z.i. de situatie in Vlaanderen zich zal moeten ontwikkelen. Als zo velen van zijn tijdgenoten ziet hij weinig in een parlementair systeem. Een vervanging door een 'radenvertegenwoordiging in verbeterden vorm' lijkt hem de beste oplossing. Er moet een Vlaamse nationale partij komen

> als de voorloopig ongedifferentieerde belan-

> gengemeenschap der Vlaamsche standen. (Gij ziet de V.N.P. is iets zèèr voorloopigs in mijn idee.) V.N.P. moet zich naar standen (bedrijven) indeelen en een zeer radikaal bestuurlijk programma aannemen.

Het is duidelijk dat Van Genechten, die in feite een corporatieve oplossing bepleit, wat al te optimistisch denkt ideologisch niet ver af te staan van Van Ostaijen, die veel meer heil ziet in de klassenstrijd, waarin de taal van de Vlamingen 'een prachtig wapen' zou kunnen zijn.

> Je merkt, feitelijk staan wij niet zoo ver van elkander af. Je zult het met me eens zijn, meen ik dat een werkelijk socialisme in Vlaanderen slechts langs de nationale beweging kan binnen dringen. Zou je je op dit programma niet kunnen verenigen.

Van sympathie voor het feminisme mag Van Genechten intussen niet verdacht worden; over een nieuwe verovering - een meisje van achttien - deelt hij mee:

> Er heerscht harmonie in ons leven. Onder mijn leiding.

Vrouwen hebben dan ook geen 'ethos', meende Van Genechten al eerder. Hij dacht die visie met Van Ostaijen te delen.

Kort na het versturen van deze brief moet Van Genechten antwoord hebben gekregen op zijn brief van de 15e.

> Je woedende brief heb ik ontvangen.

Zo luidt de eerste zin van het schrijven dat hij vijf dagen later aan Van Ostaijen richtte. Van Ostaijen zag waarschijnlijk nog niets in de Frontpartij en ook Van Genechtens defaitistische benadering van de linkse revolutie zal hem geïrriteerd hebben. Van Genechten geeft toe dat de Fronters nog niet al te duidelijk socialistisch uit de hoek komen en kan zich dus de bezwaren van de Berlijnse socialisten wel voorstellen. Aan Van Ostaijen is dus de taak in Berlijn duidelijk te maken dat de Vlaamse strijd ook een socialistische strijd is. Dat De Toorts het hem daarbij niet makkelijk maakt, begrijpt Van Genechten wel. Toch meent hij dat zij beiden in sociale kwesties hetzelfde standpunt innemen. Een nostalgisch trekje kan deze brief niet ontzegd worden:

> Leve de hoeren van Antwerpen. Goddomme, dat waren vrouwen van vleesch en bloed.

Binnen het jaar is Van Ostaijen, overigens socialist blijvend, ervan overtuigd geraakt dat het gegeven de bestaande verhoudingen noodzakelijk is de Frontpartij te steunen. In maart 1920 schrijft hij zijn *Open brief aan den heer Camille Huijsmans*, waarin hij de Belgische Werklieden Partij ervan beschuldigt de Vlaamse kwestie onvoldoende te erkennen. De vraag van Huysmans aan het Vlaamsche Front 'hoort gij op sociaal gebied tot de reactie of bij ons?' acht Van Ostaijen belachelijk, ook al is het

> demokraties-sociaal voelen [...] in de V.F. nog niet ten volle programmaties uitgedrukt.

Als socialist beschouwt Van Ostaijen

> de oplossing van het vlaams probleem als in de lijn der socialistiese belangen liggend.

De Belgische socialistische partij schijnt dat echter niet te beseffen.

> De Vlaamse Frontpartij is een jonge demokratiese partij. Hare sociale tendensen liggen gevoelsmatig in onze richting. Arbeiden wij aan het programmatiese uitwerken daarvan. De lijn naar omhoog.
> (V.W. IV p. 211)

In hoeverre Van Ostaijen zich bij het schrijven van deze brief heeft laten leiden door Van Genechtens steeds weer verdedigde overtuiging dat het mogelijk zou zijn de frontpartij 'naar onze hand te zetten', is moeilijk vast te stellen. Een passage uit een brief van 20 november 1919 lijkt mij in dit verband niet zonder enige betekenis. Bij de algemene verkiezingen had de Frontpartij vijf zetels verkregen, terwijl in Vlaanderen de socialisten belangrijk waren vooruitgegaan.

> Vooral het succes Huysmans is in dit verband van belang. Hoe ver dat hij zal bijdragen tot een stap in werkelijk socialistische richting valt nog uit te maken. Nu is het oogenblik om op de frontpartij een sterke invloed in die richting uit te oefenen. Zij heeft schrik van onze kritiek want haar stemmen krijgt ze voor een goed deel van activisten, die zich nog steeds zeer duidelijk als een aparte groep voelen.

De open brief werd 24 april 1920 gepubliceerd in De Toorts. Uit de brief die Van Genechten 2 april verstuurde, blijkt dat de tekst door hem is bewerkt.

> Je artikel vond ik zeer interessant. Maar ik heb je vervloekt, omdat ik het grootste gedeelte heb moeten overtypen. Onleesbaar en op twee bladzijden geschreven. Van Vessem vond het ook veel en veel te lang. Waaraan hij recht had. Het zou 1/4 Toorts vullen. Ik ben dus verplicht geweest er heel wat uit te laten. Ik meen het zoo te hebben gedaan dat het de gedachtengang im groszen ganzen niet schaadt, en dat de werkelijk geestige boutade er niet door lijdt. Veranderd heb ik natuurlijk niets. Ik heb gemeend dat je dit goed zou keuren. Ik zei Van V. je onmiddellik je honorarium te zenden per aangeteekende brief.

In de volgende zinnen meldt Van Genechten dat hij in De Toorts uiteenzet hoe het Vlaamse Front-programma er uit zou kunnen zien. Dat Van Ostaijen en Van Genechten politiek gezien niet geheel in hetzelfde spoor zaten, blijkt uit de volgende passage:

> Ik sprak met mevrouw Roland Holst. Zij is bereid in de Nieuwe Tijd, het revolutionair tijdschrift, een opstel over Vl. bew. en de gelijklopendheid van het Vlaamse en revolutionaire programma op te nemen. Ik heb

> echter niet de tijd het te schrijven. Voel me ook niet revolutionair genoeg om in de Nieuwe Tijd te schrijven.

Hoewel Van Ostaijen 25 maart zijn Open Brief had geschreven, heeft hij er zich bij Van Genechten waarschijnlijk binnen drie weken over beklaagd dat deze nog niet verschenen was. Van Genechten noemt in zijn brief van 15 maart Van Vessem nog zo kwaad niet, op De Clercq heeft hij meer kritiek. Over het door Van Ostaijen te schrijven artikel voor De nieuwe tijd merkt hij op:

> Ik zou het gewenscht achten dat er ook de noodzakelijke gelijklopendheid van programma in werd betoogd. Nationalisme en socialisme als hetzelfde van verschillende zijde beschouwd. Als je je eenigszins daarop toelegt, ik bedoel op een positieve uitwerking, ben ik zoo goed als zeker van de plaatsing.

Het zou tot februari 1921 duren dat Van Ostaijens artikel *Rond het Vlaamse probleem* geplaatst werd in dit ‘Revolutionair-socialistisch halfmaandelijksch tijdschrift’. In zijn betoog stelt Van Ostaijen dat de onderdrukking van de Vlamingen tegelijkertijd een onderdrukking van een klasse is. De vijanden van de Vlaamse Beweging, de hogere clerus en de bourgeoisie, zijn ook de vijanden van het communisme. De Vlaamse Beweging is in feite anti-nationalistisch en is

> als reaktie tegenover het belgies staatsnationalisme noodzakelik, om de baan voor de internationale massa-aktie mogelik te maken. Want ook hier is het belgiese nationalisme konsekwent: het weert zich tegen dit vlaamse bewustzijn omdat het duidelik is dat dit bewustzijn niet het nationalisme, maar het internationalisme kan versterken.

Verderop in zijn artikel komt Van Ostaijen tot de stelling:

> Het kommunisme vindt in de vlaamse beweging een faktor van groot belang voor de verbreiding van de kommunistiese gedachte in Vlaanderen.

Hoe Van Genechtens oordeel over dit artikel is geweest, is uit zijn brieven niet op te maken. Weliswaar merkte Van Genechten op, na lange tijd niet geschreven te hebben, Van Ostaijens ‘nieuwe inzichten’ onjuist te achten, maar een dergelijke mededeling kan ook betrekking hebben op Van Ostaijens opvattingen over moderne kunst.

Schrijf in godsnaam in het vervolg wat menschlievender

Het was vooral de gemeenschappelijke betrokkenheid bij de Vlaamse emancipatiestrijd die Van Ostaijen en Van Genechten verbond, vandaar dat in het voorafgaande daaraan de meeste aandacht werd besteed. Dat ook andere onderwerpen in offensief en defensief betrokken werden, blijke uit het volgende.

26e JAARGANG 1921. No. 4.

De Nieuwe Tijd

Revolutionair-Socialistisch halfmaandelijksch Tijdschrift

ONDER REDACTIE VAN

HENRIETTE ROLAND HOLST, ANT. PANNEKOEK EN W. VAN RAVESTEIJN.

INHOUD:

	Bl.
CRISISFEITEN, DOOR DR. W. VAN RAVESTEIJN	97
COMMUNE, DOOR JAC. KRUL	111
TWEE GETUIGENISSEN VAN BEKEERDEN, DOOR H. ROLAND HOLST	112
ROND HET VLAAMSE PROBLEEM, DOOR P. VAN OSTAIJEN *(slot)*.	122
OVERZICHT VAN TIJDSCHRIFTEN, DOOR OPMERKER	126

15 FEBRUARI.

FIRMA J. A. FORTUYN, Overtoom 546 — AMSTERDAM 1921

Door Van Genechten kon Van Ostaijen een artikel over de Vlaamsche Beweging in De Nieuwe Tijd plaatsen.

In één van de eerste brieven voelt Van Genechten zich al verplicht zijn vriend erop te wijzen dat het bepaald niet zo is dat hij pas onder de indruk van de groeiende waardering voor het werk van Van Ostaijen nu ook tot de bewonderaars is gaan behoren. Het gedicht waar Van Genechten over schrijft, is het vers dat hij in De Toorts zou laten afdrukken; de zinsnede ‘dichterschap is gelijk priester zijn’ kan betrekking hebben op de visie die in *Het sienjaal* tot uitdrukking wordt gebracht of op een passage in een brief van Van Ostaijen, die in deze periode nog niet ‘gekureerd’ is van de ‘hogeborstzetterij’ der ‘menselikheidszwetsers’.

> Je werk heb ik in het begin niet begrepen, later door van Tichelen vooral, beter, jij zelf zegt dat Music-Hall onduidelijk was, in het vers dat je me zond begrijp ik het duidelijker. Innerlijk sta ik niet aldus tegen over je als vroeger, wat je zegt over de invloed van de openbare mening op mijn appreciatie is iets dat je zelf niet gelooft. Ik heb zelf die opinie helpen maken, vooral bij de ‘jongelingschap’. Van het dichterschap is gelijk priester zijn snap ik inderdaad heel weinig. Enkel in den zin dat wij allen priesters zijn, maar vakmensch, je ziet geen waarde in onze

> arbeid; hij is niet zoo glorierijk, maar ik doe mijn best velen de weg te wijzen.
> (14 februari 1919)

Enige tijd later moet Van Ostaijen hem een soortgelijk verwijt gedaan hebben; 7 mei 1919 antwoordt Van Genechten hem:

> Je litteraire theorien om het zoo maar te noemen kan ik heelemaal billijken; het is toch eigenaardig dat je steeds dingen in mij wil bestrijden die ik al lang overwonnen heb.

In dezelfde brief had Van Genechten al geschreven het wel ‘de verrukkelijkste fout van alle vrienden’ te vinden dat ‘zij me over 't algemeen als een sluwe, geslepen kerel aanzien’. Het tot Van Ostaijen gerichte verwijt zo dogmatisch te zijn, zal in de brieven menigmaal herhaald worden.

Ondanks Van Ostaijens onvriendelijke opmerkingen spant Van Genechten zich voortdurend in voor Van Ostaijen contacten te leggen. Twee weken eerder had hij Van Ostaijen geadviseerd - net zoals hij zelf deed - novellen te publiceren in De groene week, een mij onbekend flamingantisch blad. Van Ostaijen is blijkens een passage in een veel later geschreven brief (11 januari 1921) daar niet op ingegaan; vermoedelijk heeft hij Van Genechten ook laten weten weinig waardering te hebben voor een proeve van diens vertelkunst. In de brief van 7 mei kondigt Van Genechten enige activiteiten aan van de beeldend kunstenaar Jozef Cantré, met wie hij in Bussum bevriend was geraakt.

> Cantré krijgt kortelings een handpers en wil dan een twintigtal verzen van je uitgeven, hij zal er een 8tal linoleumsneden bij maken. Wij hebben samen dat plan besproken, wat dunkt jou er van. Als je mijn raad wil, neem het aan, het is een middel om hier gekend te worden.

Het contact dat tussen Cantré en Van Ostaijen tot stand kwam, bezorgde de laatste wel enige moeilijke ogenblikken. In een brief aan Floris Jespers, die via Van Genechten een aantal foto's van zijn werk naar Berlijn had laten zenden, laat Van Ostaijen zich als volgt uit:

> Op het zelfde ogenblik als je foto's, ontving ik drukken van lino's- en houtsneden van Jozef Cantré. Was dat een kontrast. Flor jongen, godvermiljarde, een slag op mijn verdoemenis! Ge moet die dingen zien jongen, ik zeg en onderstreep: werk van een beginnende-Minne-leerling! Als ge hetzelfde niet zegt dan laat ik me kappen! Noteer-wel Cantré gaf me deze drukken cadeau, nadat ik hem een brief geschreven had om foto's te zien. Dus als mens sta ik hem zeer nabij, het moet een lieve kerel zijn en zelf heb ik er dus alle belang bij de drukken die ik kreeg goed te heten. Als dat expressionisme is, merci dan zou Oscar zeggen.
> (Doe. 249)

Dat Van Genechten graag wilde bemiddelen bij het tot stand komen van publikaties blijkt ook uit de brief die hij 8 september 1919 verstuurde. Eerst schrijft hij de Van Nu en Straksauteur Toussaint van Boelaere ontmoet te hebben,

> hij vertelde me, met de geestelijke lafheid die het zoodje kenmerkt dat de N. en S. je zeer apprecieeren. Hij meende echter terzelfdertijd dat N. en S. nog niet had uitgesproken!! Enfin, het is niet onaardig dat zij reklame voor je maken, jammer dat je hier niet je tweede bundel kunt verspreiden. Heb je nog exemplaren soms.
> Denk je niet een bundel uit te geven in Nederland? Ik geloof dat het het oogenblik is. De interesse voor de politiek is dood, en die voor Vlaanderen gewekt door het annexionisme. Als je bij van Dishoeck wilt uitgeven kan ik je misschien van dienst zijn; ik ken zijn zoon intiem.

De zinsnede over 'annexionisme' heeft betrekking op een Belgische campagne bepaalde delen van Nederland (o.a. de Westerschelde) bij België in te lijven.

In dezelfde brief komt Van Genechten terug op wat hij eerder over René Victor meegedeeld heeft. 'De Fik' en 'de Daan' (Meulemeester) zouden zich niet genoeg 'nationaal-Vlaamsch' gedragen. (23 augustus). Van Ostaijen heeft het blijkbaar voor Victor opgenomen. Van Genechten reageert daarop:

> Wat je over Fik schrijft vind ik helemaal onjuist. Het gaat niet om Storm op Zee kwesties, maar om een volkomen principeloosheid. Je zult toch toegeven dat men zonder Storm op Zeeman te zijn Nederl. cultuur kan verlangen?

In een brief van 20 september komt deze kwestie weer ter sprake:

> De Fik verwijt ik dat hij, toen de menschen in Vlaanderen werden getroffen, hij hen allen heeft vermeden aan te spreken [...], onmiddellijk Fransche examens aflegde, en zonder enige moeite in de Belgische samenleving is opgegroeid, alsof er niets ware veranderd.

Voor de groteske die Van Ostaijen hem heeft gestuurd, ziet Van Genechten in de tijdschriften waaraan hij meewerkt, geen plaats. Dat hij verder zwijgt over hoe hij over de groteske denkt, is wellicht veelzeggend. Wel stelt hij voor samen een brochure over de Vlaamse strijd te schrijven.

Een week later is de boot weer aan:

> Ten onrechte zendt gij me vlammende verwijten toe!

Van Ostaijen moet er zich over beklaagd hebben dat Van Genechten hem onvoldoende informatie heeft doen toekomen over het proces dat gevoerd werd tegen August Borms, de voorzitter van de Raad van Vlaanderen. In

deze brief van 28 september 1919 deelt Van Genechten een nieuw plan mee:

> Cantré, Fritz van den Berghe en Gust Desmet, gaan een boekje laten uitgeven over moderne Vlaamsche grafiek, in de Wereldbibliotheek. Een propagandawerkje dus, geen kunstuitgave. Mr. [?] Conrad zal de tekst schrijven. Hij kan dit, waar het een populair boekje geldt, zeer goed doen. [...] Bij nadenken vond ik het beter niet aan te dringen dat ze aan jou zouden vragen de tekst te schrijven. Ik geloof niet dat je oppervlakkig genoeg bent om een populair werkje te schrijven, waarvan de eerste noodzakelijkheid is dat geheel vreemden het begrijpen.

Van Ostaijen zal hier woedend op geantwoord hebben, want de zesde oktober al schrijft Van Genechten hem na een korte inleiding over enige reacties op fragmenten uit een brochure die hij aan het schrijven is:

> Ook je woedende brief heb ik ontvangen. Laat me toe bij mijn mening te blijven dat je niet over kunst schrijft voor oningewijden, voor menschen die hier kennis van willen nemen tusschen andere bezigheden door. Je zult niet toegeven, maar enfin, het blijft mijn mening. Herinner je je opstellen in de Stroom die de 9/10 onbegrijpelijk vonden, en het weinig succes van je lezing voor Jeugdbeweging. Lezing die werkelijk hèèl goed was, en waar geen 10 aanwezigen wat aan hebben gehad.

In De stroom had Van Ostaijen in 1918 *Ekspressionisme in Vlaanderen* gepubliceerd; de lezing is waarschijnlijk die welke gehouden werd tijdens het ‘Kongres der aktivistische Jeugd’ (18 oktober 1918). Daarin had Van Ostaijen de relatie besproken tussen nationalisme en internationalisme. (Doe. 184)

25 Oktober maakt Van Genechten enige kanttekeningen bij Van Ostaijens plannen naar Nederland te vertrekken.

> De reden waarom je naar hier komt is me niet duidelijk. Je leven zal ginder waarschijnlijk veel interessanter zijn, ik bedoel, er zal meer gelegenheid zijn werkelijk te leven dan hier, ik betwijfel of je hier een kunstmilieu van eenige beteekenis zult vinden.

Dat Van Ostaijen niet zomaar in een opwelling de mogelijkheid naar Nederland te verhuizen, heeft overwogen, blijkt uit de brief die Van Genechten 11 november aan hem schrijft:

> Ik begrijp ook nu nog niet waarom een kunstenaar in zijn eigen land moet wonen. Wel geloof ik dat dit over het algemeen voor hem aangenamer is, maar voor een nederlandsch kunstenaar is een verblijf in Nederland niet aan te bevelen. Het is een feit dat alles in Holland embourgeoiseert. Dit hangt hier in de lucht; men kan zich er slechts strijdende tegen verzetten, wat ook een embourgeoiseren is. Mij persoonlijk zal het natuurlijk buitengewoon aangenaam zijn je hier te zien. Als ik je een raad mocht

> geven zou het die zijn niet naar den Haag maar te Amsterdam te gaan wonen, dat is de eenige stad die nog eenigzins leeft.

De geringe dunk die Van Genechten van het leven in Nederland had, komt ook in andere briefpassages tot uiting. Zo had hij 15 mei geschreven over zijn latere volksgenoten:

> Het is jammer dat die kerels zoo'n mooie zon mogen zien, zij moesten stikken in hun boorden.

Op de vraag of Van Ostaijen naar Nederland heeft willen gaan, omdat hij - zoals de mededeling over het wonen in eigen land suggereert - zich van de eigen cultuur afgesloten ging voelen, wordt in de brieven geen antwoord gevonden. Een jaar later vertoont Van Genechten zich ongerust over iets dat mogelijkerwijze met het voorafgaande in verband staat. Heeft Van Ostaijen overwogen in een andere taal te gaan schrijven?

> Wat je Nederlandsch schrijven betreft, ik kan me in je gedachtengang indenken, maar beheers hem. Ik geloof dat je Vlaanderen en Nederland onrecht aandoet. Er is hier wel meeleven met de nieuwe stroomingen, maar een stil bedaagd meeleven is het. Zoo is het nu eenmaal.
> (6 december 1920)

Met de visie op beeldende kunst die Van Ostaijen in zijn brieven tot uitdrukking brengt, kan Van Genechten het dikwijls niet eens zijn of hij kan Van Ostaijens betoogtrant niet volgen. Waarschijnlijk heeft Van Ostaijen niet al te vriendelijk gereageerd op Van Genechtens overigens in het geheel niet provocerende vragen om verduidelijking van de betekenis die hij toekent aan ‘driedemensionaliteit’ en het ‘volumebegrip’, want in de brief van 4 december 1919 schrijft Van Genechten:

> Denk je niet dat je in veel van mijn zinnen kritiek ziet, waar het enkel een vraag is om tot een beter begrijpen van je meening te geraken. Ik aanzie je toch werkelijk niet, en meen dat toch duidelijk getoond te hebben aan voor iemand die men door een gemakkelijke kritiek kan vernietigen. Bij wie men zegt: Laat ik hem dat eens tusschen de beenen werpen, daar moet hij over struikelen. Toch schijnt gij dat steeds van mij te verwachten. Ik weet niet aan wat dit precies ligt, misschien wel gedeeltelijk aan mijn toon. Zoo begrijp ik wel dat je wat schrikt wanneer men je botweg naar het volume vraagt, en meent, die man wil me klooten, enkel neem ik het je wat kwalijk dat je dat van mij denkt.

Ook in deze brief verwijt hij Van Ostaijen een te groot absolutisme: de nieuwe beweging wordt tot slechts enkele mensen beperkt. Verder begrijpt hij niet dat Van Ostaijen de synthetische waarde van Cantré's figuren niet wil zien.

Het verschillend inzicht in kunstzinnige zaken komt wel het pijnlijkst aan het licht in de laatste brief uit deze verzameling. (2 juli 1921) Van Ostaijen was toen al enige weken terug in Antwerpen. Op het toesturen van *Bezette stad* reageert Van Genechten als volgt:

> Van je boek snap ik buitengewoon weinig. Hier en daar treft me iets. Het meeste lijkt me onevenwichtig en verstrooid. Je houdt het me ten goede, synthese kan ik er niet in vinden. Aan de ernst van het werk twijfel ik niet omdat ik je ken, anders zou ik het wel doen. Het is waarschijnlijk een zoeken dat ik niet volgen kan. Dat het een resultaat zou zijn (voorzoover men in deze dingen van een resultaat - ik bedoel een rustpunt - spreken mag) kan ik niet gelooven. Daarvoor spreekt het te weinig tot je evenmenschen. [...] Een ding verheugt me dat is dat wij ondanks de geweldige afstand tusschen elkander, ons nog verwant voelen.

Dat Van Genechten besefte dat er wel degelijk sprake was van een uit elkaar gegroeid zijn, blijkt uit een passage uit de reeds eerder geciteerde brief d.d. 6 december 1920:

> Ik vrees dat wanneer je moest hier zijn je me een beetje lullig zoudt vinden, en ik jou misschien een beetje onsoliede.

Vijf maanden later (6 april 1921) verzucht hij na enige lovende woorden op zijn meisje:

> Maar de vruchtbare gemeenschap van Antwerpen kan zij niet vervangen.

In die gemeenschappelijk beleefde jaren in Antwerpen ligt de bron van het contact dat tusschen Van Ostaijen en Van Genechten is blijven bestaan. Wie Van Genechtens verdere levensgeschiedenis kent, ziet uit de kortsluiting die in de briefwisseling met Van Ostaijen voortdurend optreedt, vonken overspringen naar later.

Na zijn rechtenstudie voltooid te hebben, promoveerde Van Genechten op een economisch proefschrift. In tal van publikaties wees hij het kapitalistisch stelsel en het liberalisme aan als bronnen van maatschappelijk kwaad. In 1934 werd hij lid van de N.S.B.; in deze partij zou hij het ver brengen: hij werd Hoofd van de afdeling Vorming. Vlak na het begin van de Duitse bezetting werd hij Procureur-Generaal bij het Haagse gerechtshof. Vrij snel kwam hij in conflict met Duitse instanties (hij verzette zich o.a. tegen het werven van Oostfrontvrijwilligers). In januari 1943 werd hij op een zijspoor gerangeerd. Van Genechten werd na de oorlog ter dood veroordeeld. Na een brief geschreven te hebben, die hij zelf aanduidde als een ‘schulderkenning’, pleegde hij zelfmoord in de gevangenis.[*]

Bij zijn **eerste vrienden in Berlijn**: de familie Götz, augustus 1919. V.l.n.r.: moeder Götz, haar dochter Erica, Arthur Götz en diens vrouw Bylo (Emmeke) Götz-Claeys, Gustav Specht, Emmeke, onbekende en Van Ostaijen.

Eindnoten:

- * Met dank aan Gerrit Borgers.

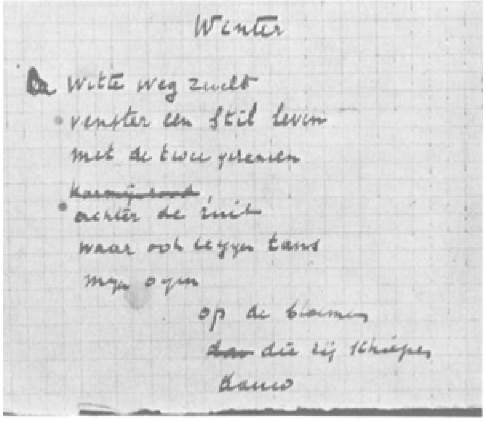
De Fantasmatische Wereld van Paul van Ostaijen
Alie Blokhuis

Een bijzondere ervaring: ‘das Geranien-Erlebnis’

Kort voor de wapenstilstand van elf november 1918 vertrok Paul van Ostaijen, toen twee en twintig jaar oud, halsoverkop uit Antwerpen. Hij week uit naar Berlijn om te ontkomen aan een gerechtelijke vervolging die hem in België te wachten stond, omdat hij in de zomer van 1917 had deelgenomen aan een activistische manifestatie tegen de Mechelse kardinaal Mercier. Hoewel Van Ostaijen al in mei 1920 bereid bleek de eventuele gevolgen van zijn terugkeer onder ogen te zien, duurde het toch nog tot mei 1921, voordat hij naar Antwerpen terugkwam[1.]. Zijn verblijf aldaar was slechts van korte duur. In december werd hij onder de wapenen geroepen en al zeer snel bevond hij zich weer in Duitsland, waar hij in het plaatsje Issum zijn dienstplicht vervulde als ‘vertalerklerk-telefonist-buroreiniger’[2.].

Paul van Ostaijen als soldaat in Issum (Duitsland), 1922.

Gedurende zijn diensttijd heeft Van Ostaijen zeer weinig gepubliceerd. Toch blijkt deze tijd van grote betekenis voor hem te zijn geweest, en wel vanwege een ervaring die hij begin 1922 had bij het zien van twee geraniums in het venster van een huis. Deze ervaring vormde de aanleiding tot het volgende gedicht, dat Van Ostaijen in februari aan zijn vriendin Emmeke te Berlijn stuurde:


Winter

witte weg zucht
venster een stil leven
met de twee geraniën
achter de ruit
waar ook liggen tans
mijn ogen
op de bloemen
die bij schaapjes
dansen

Oorspronkelijk kladschrift van het gedicht *Winter*.

Winter

Witte weg zucht
venster een stil leven
met de twee geranien
achter de ruit
waar ook leggen tans
mijn ogen
  op de bloemen
  die zij schiepen
  dauw

Niet alleen in de brief die dit gedicht begeleidt, maar ook in een brief aan de schilder Campendonk, gebruikt Van Ostaijen in verband met deze waarneming de term *Erlebnis*, een term die reliëf krijgt tegen de achtergrond van een artikel dat hij eind 1920 over Heinrich Campendonk schreef voor de buitenlandse editie van het Italiaanse tijdschrift Valori Plastici[3]. In dit artikel laat hij zien hoe een alledaags verschijnsel, als bij voorbeeld een paard met wagen, tot 'vision' of 'Seh-Erlebnis' worden kan. Dat het beeld van paard en wagen een voorbeeld van een wijze van zien, en niet een concreet schilderij betreft, is niet iedereen duidelijk geweest. Zo deed de uitgever Westheim, die een Duitse bewerking van *Heinrich Campendonk* in Das Kunstblatt wilde laten verschijnen, Paul van Ostaijen het verzoek Campendonks *Bild mit Pferd* als illustratie bij zijn essay te plaatsen. Over dit verzoek merkt Van Ostaijen in een brief aan Campendonk op:

> Anfangs war es mir unmöglich zu verstehen was Westheim meinen könnte mit 'Bild mit Pferd'. Endlich. Die Sache ist so: der Aufsatz fängt an mit einem konkreten Beispiel einer zur Vision werdenden alltäglichen Erscheinung. Nämlich als Beispiel für die Beziehungen zur Natur; wie die Natur für Sie nicht etwas empirisches ist, sondern schon ein abstrakt visionäres Erlebnis. Darum wähle ich eine x-beliebige Erscheinung und darin die elementare Gegensätzlichtkeit die die Vision schafft. Nun meint dieser gute, aber na ja... Herr Westheim, dass diese x-beliebige Erscheining unbedingt ein Bild von Ihnen sein müsste'[4].

Hoe belangrijk de 'Erlebnis' van de geraniums voor Van Ostaijen is geweest, valt op te maken uit een artikel dat hij in 1923 schreef voor het Belgische tijdschrift Sélection[5]. In dit artikel, dat eigenlijk een sterk uitgebreide versie is van het in maart 1921 in Valori Plastici verschenen *Heinrich Campendonk*, gaat Van Ostaijen in op de filosofische achtergrond van Campendonks wijze van zien, die hij kriticistisch noemt: 'J'aimerais écrire: Campendonk voit comme Kant a pensé'. Als persoonlijke ervaring met deze wijze van waarnemen refereert hij aan de geraniums:

> C'est un géranium laque de garance, encadré d'une croisée émeraude, que j'ai aperçu lorsque pour la première fois j'ai vu selon cette vision, conscient de ce qui m'advenait.

Zoals wellicht bekend is, ligt aan het kriticisme de opvatting ten grondslag, dat wij in staat zijn algemene en noodzakelijk oordelen te vormen, hoewel in de dingen die wij waarnemen deze noodzakelijkheid niet besloten ligt.

> Daar deze noodzakelijkheid niet uit de ervaring kan stammen, is zij a priori. Volgens Kant moet dit a priori-element van onze kennis, daar het niet uit het gegevene kan stammen, verklaard worden door de subjectieve vormen van het verstand, de 'categorieën', die de subjectief-noodzakelijke wijzen zijn, waarop wij ons het gegevene 'denken'.[6.]

De terminologie die Van Ostaijen hanteert om duidelijk te maken wat onder kriticistisch waarnemen verstaan dient te worden, verraadt, dat zijn opvattingen niet rechtstreeks op publikaties van Kant teruggaan. We zullen dit toelichten.

Volgens Van Ostaijen ziet de kriticistische waarnemer samen met het zogeheten objectieve verschijnsel de herscheppingsdaad die zijn 'Ik' via de verbeelding tot stand heeft gebracht. Deze herscheppingsdaad, die een produkt is van de verbeelding, is dus een fantasie-beeld: een fantasma. Vandaar dat Van Ostaijen ook spreekt over 'la vision fantasmatique': de visie of waarneming, die tot stand komt door medewerking van de fantasie.

Het 'Ik', door wiens toedoen een fantasma tot stand komt, is niet 'le moi individualiste', maar 'le moi kantien'[7.]. Het kantiaanse subject, oftewel ons kennisorganisme bepaalt, zoals we gezien hebben, de wijze waarop wij ons de objecten denken. Dit kennisorganisme bestaat uit een zintuiglijk en een verstandelijk deel. Het verstandelijk deel brengt noodzakelijkheid in de gegevens die het zintuiglijke deel verschaft. Deze gegevens zijn overigens ook 'subjectief': zij treden intra-organisch op. Een object moet namelijk in tijd en ruimte optreden, wil het door het subject waargenomen kunnen worden. Tijd en ruimte nu zijn, volgens Kant, elementen, 'aanschouwingsvormen' van ons kennen en als zodanig onafhankelijk van de objecten van dat kennen.

Overigens ervaren we de verschijnselen om ons heen als zelfstandigheden en niet als voorstellingen van ons kennisorganisme, omdat het subject niet alleen het organisme is waarbinnen de objecten optreden, maar ook de organisatievorm is van deze objecten. We komen hier later op terug.

De kantiaanse opvatting, dat de objecten optreden in het subject, terwijl het subject in het object gestalte krijgt, formuleert Van Ostaijen in 1923 als volgt:

> le peintre pour qui le criticisme constitue une façon de voir (...) se voit phénomène

> dans le phénomène. Pour lui le sujet est objectif au même titre que les phénomènes du monde extérieur; en même temps, il ne peut d'autre part, oublier que ceux-ci sont, au sens kantien, subjectifs. Le sujet est dans les objets comme l'objet dans le sujet; ou plutôt les objets sont pour le sujet une façon d'apercevoir.

Immanuel Kant.

Het besef dat het ‘Ik’ gelokaliseerd is in ieder willekeurig object, een pijp, een bloem enz., acht Van Ostaijen het enige mysterieuze aspect van ‘les objets extérieurs’. Hij gebruikt, in verband met de lokalisering van het subject in de objecten de term *extériorisation:*

> le rôle des objets est d'être le miroir du moi (...) Le seul aspect mystérieux que présente ‘l'extérieur’ est une conséquence du fait qu'il n'est pas autre chose qu'extériorisation.

De fantasmatische visie toont de verschijnselen zoals zij subjectief-noodzakelijk zijn, zoals zij geëxterioriseerd worden door het subject. Wie dit eenmaal beseft ‘n'est plus capable d'apercevoir les choses séparées de leur aspect fantasmatique, c'est-à-dire qu'en voyant une table, il apercevra en même temps le phénomène de son extériorisation.

De termen fantasmatisch en ‘extériorisation’[8.] worden door Kant nergens gebruikt. Het zal duidelijk zijn, dat we voor een juiste interpretatie van deze termen, zullen moeten nagaan langs welke weg Van Ostaijen in aanraking is gekomen met de denkbeelden van Kant. Wellicht kan daardoor een klaarder licht worden geworpen op de filosofische gedachtengang die aan zijn visie op de kunst ten grondslag ligt.

Hermann Bahr: das Auge des Geistes

Paul Hadermann[9.] is van mening, dat Kant pas in 1923 door Van Ostaijen werd 'ontdekt'. Verder acht hij het waarschijnlijk dat onze dichter hem slechts uit de tweede hand kende, omdat hij 'afgezien van de Beobachtungen, geen enkele van zijn door Kant geïnspireerde beschouwingen met een verwijzing naar diens werken staaft.' Het vermoeden lijkt echter gerechtvaardigd, dat Van Ostaijen reeds vóór zijn vertrek naar Berlijn, zich het belang van Kants theorieën voor de artistieke visie heeft gerealiseerd. Het staat namelijk wel vast, dat hij in 1918 het in 1916 verschenen werk *Expressionismus* van de Oostenrijker Herman Bahr[10.] grondig bestudeerd heeft. In dit werk gaat Bahr in op de betekenis van de filosofie, en met name die van Kant, voor de schilderkunst. Niet alleen bezat Van Ostaijen het boek van Bahr persoonlijk en verwijst hij in een aantal brieven vanuit Berlijn naar reprodukties die erin voorkomen, maar ook vermeldt hij een groot aantal boeken van de literatuurlijst die in *Expressionismus* is opgenomen, in een wenslijstje, dat hij begin 1918 heeft opgesteld voor een door het Algemeen Nederlands Verbond te Antwerpen aan te leggen bibliotheek.

Volgens Bahr zijn de geschiedenis van de schilderkunst en de geschiedenis van het zien onlosmakelijk met elkaar verbonden. Nu is de wijze waarop wij waarnemen afhankelijk van onze verhouding tot de wereld der verschijnselen. Vandaar dat de geschiedenis van de schilderkunst tevens geschiedenis van de filosofie is. Om te kunnen begrijpen op welke manier onze verhouding tot de verschijnselen onze waarneming bepaalt, dienen we ons te realiseren wat zien eigenlijk is:

> Damit wir sehen muss zunächst draussen etwas geschehen; das muss auf uns eindringen, ein Reiz muss uns treffen. Aber kaum trifft er uns, so antworten wir (...) Zwei Kräfte wirken aufeinander ein, eine äussere und unsere innere.

Het is, meent Bahr, de grote verdienste van Kant geweest, dat hij dit inzicht helder heeft geformuleerd:

> 'Gedanken ohne Inhalt sind lehr, Anschauungen ohne Begriffe sind blind', hat Kant gesagt. Erst wenn jene äussere Kraft sich mit unserer innerer Kraft bemüht, entsteht Erscheinung.

Wanneer iemand beseft, dat een waarneming het resultaat is van een uiterlijke èn een innerlijke kracht, moet hij beslissen waarin hij meer vertrouwen stelt, in de buitenwereld of in zichzelf:

> je nachdem der Mensch zur Erscheinung steht, entweder sie von sich abweisend oder aber sich hingebend oder endlich sich an ihr, sie an sich bewährend, je nachdem sieht er auch anders, nämlich bald mit den Augen des Geistes allein, bald mit dem Auge des Leibes allein, bald mit den Augen des Geistes und des Leibes zusammen.

Over de kunstenaars, bij wie de innerlijke en uiterlijke kracht elkaar in evenwicht houden, merkt Bahr op:

> Unwillkürlich atmen sie die Welt ein und atmen sie, durch ihren Hauch umgeformt, dan wieder aus, freilich ohne sich bewusst zu werden, dass, was sie die äussere Welt nennen, von ihnen erst selbst mit der Welt erzeugt worden ist. (...) Von allen Griechen hat es nur Plato gewusst, unser deutscher Meister Eckart ringt damit, erst Kant hat es klar ausgesprochen, bewusst erlebt hat es am reinsten Goethe. Alle die ausschliesslich die Erfahrung anpreisen, bedenken nicht, dass die Erfahrung nur die Hälfte der Erfahrung ist.[11.]

Hoe moeten we ons deze innerlijk kracht, dit geestelijk zien, eigenlijk voorstellen? Om 'gezichten' of vizioenen te hebben, moeten we ons iets zo sterk inbeelden

> dass es uns bis in die Sehsubstanz durchdringt. Sobald die Wellen unseres inneren Lebens bis an das Auge schlagen, sehen wir unser inneres Leben, wie wir es hören, wenn seine Wellen an das Ohr schlagen. Worauf beruht denn alle Wirkung der Musik? Dem Ton künstler kommen die Töne nicht von aussen zu. Er hört nicht die Welt, er hört sich selbst, seine Seele wird in ihm tönend. (...) Der Ton, den sein Ohr hervorbringt, sobald es die innere Bewegung empfängt, wird vom Künstler aufbewahrt, um dann von aussen her, auch an unser Ohr und durch dieser wieder in unsere Seele geleitet zu werden. Aus dem Inneren des Künstlers an sein Ohr, dann der Ton, der hier entsteht, in Zeichen fixiert, diese Zeichen nun von Instrumenten wieder in Schwingungen umgesetzt, diese darauf im Ohr des Hörers ertönend und die Töne die Seele des Hörers ergreifend - das ist der Weg der Musik, von Seele zu Seele. Was die Maler der neuesten Richtung wollen, ist sozusagen Augenmusik.

Ook nu weer wijst Bahr op de betekenis van Kant:

> wie könnten Augen Ideen sehen, wenn sie verdammt wären, nichts zu schaffen, sondern immer nur aus der Erfahrung zu schöpfen? Und wo hätten wir Gut und Böse, wo Freiheit, wo Pflicht her? O Kant, Kant! Seit wir aufgehört haben, Unsichtbares mit Augen sehen zu können, sind wir ganz in Verlust geraten.

Op grond van het voorgaande menen we te mogen veronderstellen, dat Van Ostaijen zich al in 1918 bewust is geweest van de betekenis van Kant voor de artistieke waarneming.

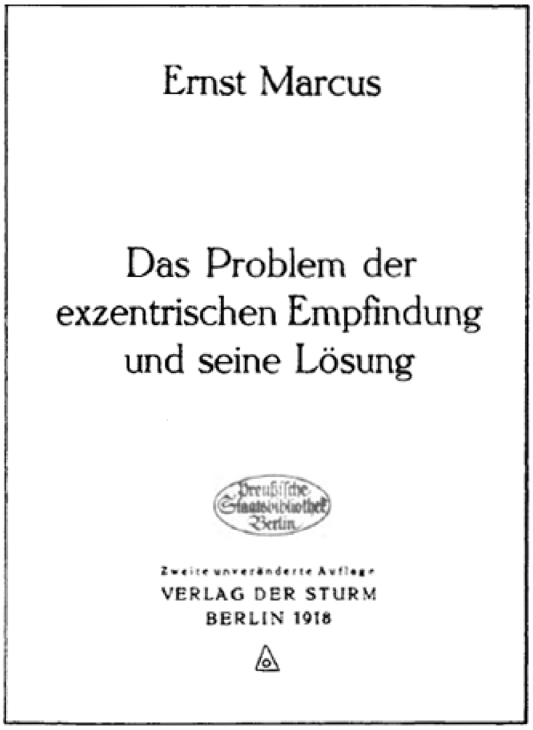
De filosoof S. Friedländer, die onder de schuilnaam Mynona grotesken publiceerde en in 1919 met Van Ostaijen bevriend raakte.

Ernst marcus en de leer van de ‘exzentrische Empfindung’

Midden 1919 leerde Paul van Ostaijen de Berlijnse filosoof Salomo Friedlaender kennen. Paul de Vree komt op grond van het feit dat Van Ostaijen Friedlaender in één van zijn brieven ‘een prachtig mens’ noemt, tot de slotsom dat hij ‘naar hem opzag en als een meester erkende. Hier leunde hij als jongere Kantiaanse idealist bij een oudere van dezelfde gezindheid aan’[12.]. Ook Hadermann wijst op Friedlaender in verband met Van Ostaijens belangstelling voor Kant; hij is zèlfs de mening toegedaan, dat Van Ostaijen Kant ‘slechts tweedehands kent en misschien langs niemand anders dan... Friedländer.’

Hoewel niet bij voorbaat dient uitgesloten, dat Van Ostaijen de theorieën van Kant voornamelijk via Friedlaender heeft leren kennen, moeten we wel vaststellen, dat hij de termen fantasma en fantasmistisch niet aan hem heeft ontleend: Friedlaender gebruikt deze termen niet. Wèl komen ze voor in het werk van Ernst Marcus, een neo-kantiaan, die door Friedlaender zeer bewonderd werd. Van Ostaijen wist, dat Friedlaender zich bij Marcus' interpretatie van Kants leer aansloot, getuige het feit, dat hij

Friedlaender in 1923 ‘le neo-kantien d'après Marcus’ noemt[12.].


Ernst Marcus

Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung

Zweite unveränderte Auflage
VERLAG DER STURM
BERLIN 1918

Titelpagina van het boek *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung* van Ernst Marcus.

Ernst Marcus leefde van 1856 tot 1928 en zag het als zijn levenstaak de theorieën van Kant in voor algemeen ontwikkelde mensen begrijpelijke taal uiteen te zetten[13.]. Van één publikatie van Marcus staat met zekerheid vast, dat Van Ostaijen haar gelezen heeft. Het betreft het boekje *Das Problem der exzentrische Empfindung und seine Lösung*[14.]. Van Ostaijen refereert eind 1919 aan dit werk in een brief aan Georg Muche[15.], één van de vaste medewerkers van Der Sturm. In deze brief deelt hij Muche mee, dat hij zijn Antwerpse vriend Floris Jespers ‘Marcus exzentrische Empfindung’ wil sturen, om deze te overtuigen van de kennistheoretische onjuistheid van zijn standpunt inzake de twee-dimensionaliteit in de schilderkunst. In een brief aan Muche van twee weken later komt hij op het onderwerp van het perspectief terug:

> ich bekämpfe (...) diese flache Erkenntnistheorie, die schliesslich nur durch den Rückschluss auf die Identität des Gesehenen mit dem Gestaltenen motiviert ist. Das ein Spiegel flach ist wissen wir nicht optisch; Kind und Tier sind Beispiele.

Het voorbeeld van de spiegel, dat afkomstig is uit het boekje van Marcus, had Van Ostaijen ook al in zijn brief van zeven december aangehaald: ‘Sollen wir sagen der Spiegel und das Geschehen darin ist 2-, das Zimmer 3-dim? Aber das ist absurd!’

De schilders, die de twee-dimensionaliteit vooropstellen, zullen, meent hij, altijd geneigd zijn de ‘Erlebnis’ uit te schakelen, terwijl juist ‘das Erlebnis das Wichtigste ist, die direkte Aesthetik davon abhänging.’ ‘Masstab für die Schönheit des Bildes ist wie das Erlebnis malerisch verwirklicht wird. Malerische Verwirklichung ohne Erlebnis ist unfruchtbar.’

De waarnemingstheorie die Marcus in *Das Problem der e.E.* ontvouwt, lijkt voor Van Ostaijen een bevestiging te hebben betekend van een opvatting, die reeds eerder bij hem had postgevat; de opvatting namelijk, dat de 'maatstaf voor het betrachten van de buitenwereld niet meer in het wisselvallige van deze buitenwereld ligt, maar in het subjekt', waarbij dit subjekt wordt opgevat als 'vooruitzetting van het denken'[16].

In *Das Problem der e.E.* stelt Marcus het probleem aan de orde van de transsomatische, d.w.z. buiten ons lichaam optredende gewaarwordingen. Alvorens een verklaring van dit verschijnsel te geven, gaat hij in op de vraag, wat een gewaarwording eigenlijk is. Gewaarwordingen, stelt hij, zijn de werkingen van verder niet kenbare oorzaken. Wij nemen nooit de oorzaken zelf waar, maar slechts haar werkingen, haar verschijningen in onze voorstelling. Deze verschijningen worden door ons denken wetmatig geordend tot wat wij natuur of werkelijkheid noemen.

Bij zijn verklaring van de transsomatische gewaarwording, gaat Marcus uit van de lichtgewaarwording. Deze komt tot stand, doordat zich van (lichtloze) voorwerpen (eveneens lichtloze) aethergolven voortplanten. Deze golven treffen het netvlies en raken de gezichtszenuw die naar de hersenen leidt, waar de lichtgewaarwording tot stand komt[17]. Het feit, dat we de lichtgewaarwording buiten ons lichaam ervaren, is voor Marcus aanleiding om te veronderstellen, dat het optische transsomatische beeld niet het karakter van een psychisch verlegd schijnbeeld heeft - zoals gewoonlijk wordt aangenomen -, maar een reëel beeld is. Een dergelijk beeld kan tot stand komen, als men aanneemt, dat het centrale orgaan waar de lichtgewaarwording ontstaat, de hersenen, niet uit vaste materie bestaat, maar gevormd wordt door een aetherische materie die in trilling kan raken. Men kan zich dan voorstellen, dat aan de concentrische golving, die het centrale orgaan via de gezichtszenuw in trilling brengt, een excentrische golving beantwoordt, die zich in de transsomatische buitenwereld voortplant, daarbij de schedel op de wijze van radio-actieve straling doorbrekend. Het transsomatische optische beeld treedt dan aan het periferische

einde van deze excentrische golving op, en staat dus met het centrale orgaan in verbinding, hoewel het buiten de anatomische materie ervan, ja zelfs buiten ons lichaam ligt.

Een bevestiging van zijn theorie vindt Marcus onder andere in de omstandigheid, dat er optische beelden tot stand kunnen komen zonder medewerking van het oog. Dergelijke beelden ontstaan als de excentrische reactie op een prikkel 'van binnenuit'. De handeling nu van het intellekt, die op de beeldvorming (van binnenuit) is gericht, heet bij Marcus de *fantasie*.

We hebben er eerder in ons betoog op gewezen, dat men zich het kantiaans kennisorganisme opgebouwd moet denken uit een zintuiglijk en een verstandelijk deel. Het verstand heeft, zoals nu blijkt, via de fantasie het vermogen de zintuiglijkheid van binnen uit te prikkelen, te 'affizieren', om een term van Marcus te gebruiken. Marcus noemt de fantasie daarom ook wel een 'Selbstaffektion' of een 'Affektion des Ich': 'Ich affiziere mich selbst auf gleiche Art wie es die Empfindungen tun'[18.].

De functie van het intellect die door Marcus fantasie genoemd wordt, heet bij Kant *Einbildungskraft*. In één van zijn latere publikaties heeft Marcus aangegeven, waarom hij de term fantasie verkiest:

> Ich ziehe diesen Ausdruck dem Kantischen Terminus 'Einbildungskraft' u.a. deswegen vor, weil dadurch die Ausdrücke: 'Phantasma' und 'phantasmatisch' gegeben sind, auch weil die Nebenvorstellung des bloss 'Eingebildeten' (Wahndenkbildes) wegfällt.[19.]

We hebben het aan Kant te danken, meent Marcus, dat de fantasie niet alleen als 'Funktion der Dichtung', maar als de 'Funktion der Wahrheit und Wirklichkeit' bij uitstek is onderkend. Omdat de fantasie in staat is onze waarnemingen te imiteren en te reproduceren, kunnen we een (samenhangend) beeld van iets vormen. Herhaaldelijk wijst Marcus erop, dat Kant als eerste heeft geleerd 'dass die Phantasie (Einbildungskraft) ein notwendiger Coeffizient der Synthesis der Empfindungen (der Data der Sinnlichkeit), daher der Erkenntnis ist.[20.]

Van Ostaijen vermeldt Marcus in zijn brief aan Muche in verband met het probleem van het perspectief in de kunst. Marcus toont in *Das Problem der e.E.* aan, dat het feit, dat we sommige delen van een tekening of schilderij dieper zien liggen dan andere, berust op ervaring. Ervaring ontstaat, doordat wij de handeling van de fantasie die nodig is om een beeld van een voorwerp te vormen, fixeren in een begrip. Onder een begrip is dan te verstaan: de fixatie van de handeling die nodig is om het beeld door middel van de fantasie te realiseren. Het begrip van een voorwerp omvat dus de voorstelling van de wijze waarop wij onze fantasie moeten beïnvloeden om ons dit voorwerp voor te stellen, 'von einer Konstruktion, also einen Handlung deren Wirkung das Phantasma des Körpers ist.' Met het begrip is de mogelijkheid van de herinnering, de herhaling en het vooruitzien gegeven: zodra we ons van een voorwerp een begrip hebben gevormd, kennen we dit voorwerp. De handelingen van de fantasie, en daarmee de begripsvorming staan onder controle van het intellect, dat de fantasmatische handelingen 'begrenst': het intellect ziet erop toe, dat het waargenomen voorwerp en het fantasmatische beeld overeenstemmen, en zorgt ervoor, dat de begrippen zo gevormd worden, dat ze in een wetmatige samenhang, in een logische ordening, optreden. De reden, dat we in een schilderij niet alleen diepte dènken, maar

deze ook zïen, is dat de fantasie de excentrische reactie van het centrale orgaan niet alleen ondersteunt, maar ook (op grond van de ervaring) modificeert. In een noot merkt Marcus hierbij op:

> Man erinnere sich, dass nach unserer Theorie auch das Produkt der Phantasie (das Phantasma) dadurch entsteht, dass das Subjekt der Erkenntnis sowie es sonst gemäss seinem Begriff auf die Muskulatur wirkt, hier gemäss seinem Begriff von ihnen das Zentralorgan reizt und dadurch eine exzentrische Undulation hervorruft.[21.]

Anders gezegd: wij zien diepte in een schilderij op grond van het transsomatische karakter van onze waarneming: 'das transsomatische Gebilde ist das Proteron, die künstliche Perspektive das Hysteron und von jenem abgeleitet.'

De Produkten van de fantasie, de fantasmen, dienen we overigens niet te verwarren met dwangvoorstellingen (hallucinaties en droombeelden): in tegenstelling tot de wetmatig opgebouwde fantasmen kunnen we pathologische dwangvoorstellingen namelijk niet gebruiken om tot kennis van de verschijnselen te komen. Het verschil tussen fantasmen en 'gewone' gewaarwordingen ligt in het bewustzijn, dat wij fantasmen zelf

> gemäss einem vorauslaufenden Begriff (willkürlich oder Erinnerungsbegriff) hervorbrachten, das wir also in diesem Falle die sinnliche Vorstellung (Phantasie) kannten bevor sie auftrat, dass wir uns also der subjektiven Entstehungsursache (des vorauslaufenden Begriffes) und unseres sie zeugenden Willens bewusst waren. Dagegen geht nicht nur bei normalen Empfindungen, sondern auch bei Zwangvorstellungen umgekehrt die Vorstellung dem Begriffe (Urteil) voraus, den wir von ihr bilden.[22.]

We zien dus, dat bij de fantasmatische waarneming wordt uitgegaan van het (vorauslaufenden) begrip. Dat het begrip het uitgangspunt dient te zijn bij de (artistieke) waarneming, is een opvatting, die Van Ostaijen reeds eind 1919 verkondigt:

> Het wichtigste is dat de maatstaf voor het betrachten van de buitenwereld niet meer in het wisselvallige van deze buitenwereld ligt, maar in het subjekt, daar dit de drager is

> van het ene onwankelbare begrip.[23.]

Het is overigens niet noodzakelijk om aan te nemen, dat Van Ostaijen zich al eind 1919 baseert op Marcus wat zijn denkbeelden over de betekenis van het 'begrip' betreft. Mogelijk heeft ook de brochure *Drie Voordrachten*[24.] van Theo van Doesburg, die Van Ostaijen begin 1919 heeft gelezen, zijn opvattingen medebepaald. Van Doesburg stelt in deze brochure:

> Tevens wil het kubisme het Begrip der dingen voor de natuur in de plaats stellen; de vernietiging der voorwerpen voor zoover ze optisch naturalistisch waarneembaar zijn.

Uit de definitie, die hij eind 1920 van abstracte kunst geeft, blijkt dat Van Ostaijen zich op dat moment de betekenis van de fantasie (het subjectief affect) voor de kunst realiseert: 'Desindividualisation de l'objet par l'affectation subjective et: partant du sujet, affectation limitée par une généralisation constructive.' Met andere woorden: het subjectief affect ontdoet het object van zijn toevalligheid, doordat het subject zich constructief, wetmatig realiseert in dit object. Met deze definitie geeft Van Ostaijen aan dat abstracte kunst voor hem betekent kunst die de fantasmatische visie fixeert: een object wordt van zijn toevalligheid ontdaan, doordat het subjectief affect er zich een fantasma van vormt, een fantasma, dat per definitie begrensd wordt door het bewustzijn. In de inleiding van zijn eerste Campendonkartikel wijst Van Ostaijen erop, dat het expressionisme er geen rekening mee houdt, dat het subjectief affect zich bij het vormen van fantasmen moet houden aan de grenzen die het bewuste stelt:

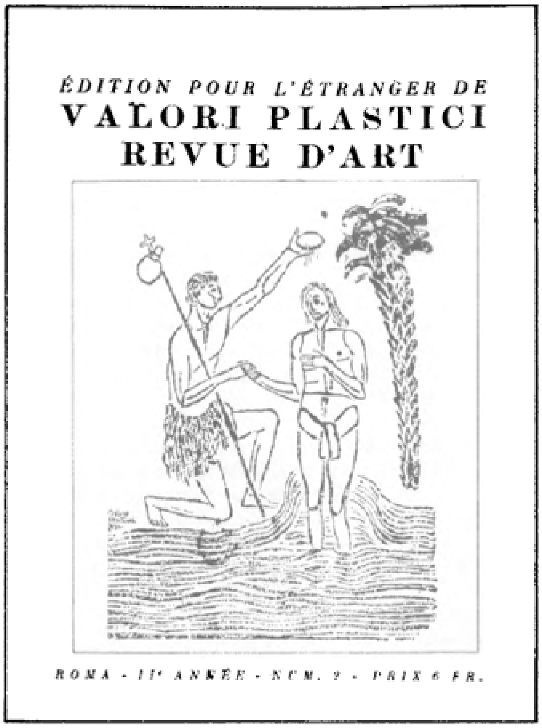
> De la science que les relations mystiques constituent l'oeuvre d'art, l'expressionisme déduisait le faux corollaire que par conséquent le plus simple et le plus logique serait de peindre cette affectation subjective et subconsciente, et que l'extériorisation *consciente* devrait être négligée. L'expressionisme, en tant que mouvement général, ne sortit pas du domaine du spéculatif.

Valori plastici

De theorie van de fantasmatische visie is bij Van Ostaijen de 'praktijk' voorafgegaan. In zijn derde Campendonk-artikel noemt Van Ostaijen het fantasmatisch aspect van de objecten, een consequentie van ons kennen. Als persoonlijke ervaring memoreert hij in dit verband zijn 'Geranien-Erlebnis'

> pour établir que ce qui précède ne désire nullement déterminer une connaissance scientifique, mais bien cet état de cohésion entre l'esprit et la realité d'ou naissent, selon la définition de Carrà, les fantasmes de l'art durable.

Deze definitie is afkomstig uit een artikel van Carlo Carrà over Picasso, dat in de aflevering van de buitenlandse editie van Valori Plastici verscheen, waarin ook Van Ostaijens eerste Campendonk-artikel werd gepubliceerd[25].



Omslag van Valori Plastici.

Het tijdschrift Valori Plastici werd in 1919 te Rome opgericht door Mario Broglio. Het kende een Italiaanse en een buitenlandse (Franse) editie. Van deze buitenlandse editie hebben we, met uitzondering van het nummer waarin Van Ostaijen heeft gepubliceerd, helaas geen afleveringen kunnen achterhalen. Uit het ene wèl bekende nummer blijkt, dat in de buitenlandse editie voornamelijk vertalingen verschenen van reeds eerder in de Italiaanse uitgave verschenen artikelen. Zo verscheen het artikel van Carrà over Picasso in het sept-dec. nummer van 1920.

Langs welke weg Van Ostaijen het tijdschrift heeft leren kennen, is niet bekend. Het is niet onmogelijk, dat hij ermee in contact is gekomen via Theodor Däubler, een Duits ‘literaat’ met wie Van Ostaijen begin 1919 bevriend raakte[26]. Däubler heeft aan diverse afleveringen van de Italiaanse editie meegewerkt. De eerste maal dat Van Ostaijen het tijdschrift vermeldt, is in een brief van begin 1920 aan Oscar en Mia Jespers. Hij verwijst hierin naar reproducties, die in de tweede aflevering van de eerste jaargang (van de Italiaanse editie) voorkomen. Of van Ostaijen dit nummer op dit oog heeft gehad, is niet zeker. Het is mogelijk, dat deze reproducties ook zijn opgenomen in een later verschenen buitenlandse editie[27].

Een expliciete verwijzing naar een aflevering van de buitenlandse editie, treffen we aan in het artikel dat Van Ostaijen voor Valori Plastici schreef, en wel naar het eerste nummer van de tweede jaargang, waarin reproducties van werk van Campendonk blijken te zijn opgenomen. In de Italiaanse editie zijn de door Van Ostaijen genoemde werken, *La vacherie* en *Deux hommes* in de vijfde aflevering (nr. IX-XII) van de tweede jaargang gepubliceerd.

Uit zijn Campendonk-artikel van 1923 blijkt overigens, dat Van Ostaijen niet alleen *Picasso* van Carlo Carrà heeft gelezen, maar ook een artikel van Soffici over Japanse schilderkunst en een essay van Maurice Raynal over Georges Braque. Beide opstellen staan in de vierde aflevering (nr. VII-VIII) van de tweede jaargang[28.].

Hoewel we (voorlopig) niet vast kunnen stellen welke artikelen er in de afleveringen die Van Ostaijen onder ogen heeft gehad, hebben gestaan, is wel zo goed als zeker, dat hij het artikel *Anadioménon* van Alberto Savinio (in Franse vertaling?) heeft gelezen[29.]. In dit artikel, dat in de derde aflevering (nr. IV-V) van de eerste jaargang verscheen, gaat Davinio, pseudoniem van Eugenio de Chirico, in op de beginselen van de hedendaagse kunstkritiek. De openingszin van zijn stuk luidt: ‘Viviamo in un mondo *fantasmico* con il quale entriamo gradatamente in dimenstichezza’: wij leven in een fantasmatische wereld, waarmee we langzamerhand vertrouwd raken. Savinio realiseert zich dat het woord ‘fantasmico’ aanleiding kan geven tot misverstand, en licht daarom zijn gebruik van deze term toe:

> Fantasmico, per: incipiente fenomeno di rappresentazione; genesi di ogni aspetto. E, rispetto all'uomo: stato iniziale del momenta di scoperta, allor che l'uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui dapprima[29.].

De overeenkomst met Van Ostaijens omschrijving van het subjectief affect is te opvallend om toevallig te zijn:

> L'affectation subjective est cette surprise primordiale devant une réalité inconnue et cette surprise même rend cette réalité simplement phénoménale,

schrijft hij in zijn eerste Campendonk-artikel[30.].

We kunnen ons afvragen aan wie Van Ostaijen de term fatasmatisch heeft ontleend, aan Marcus of aan Savinio.

Van Ostaijen ziet in de term fantasmatisch een synoniem van het door hem ook in eerdere essays gebruikte begrip ‘subjectief affect’. Dit wijst erop, dat hij bij het schrijven van zijn stuk de terminologie van Marcus kende. Wellicht heeft hij aanvankelijk de omschrijving ‘subjectief affect’ verkozen om misverstanden te voorkomen. Het gevaar verkeerd begrepen te zullen worden, was niet denkbeeldig; ook Savinio getroost zich de moeite zijn terminologie uit te leggen. De omstandigheid, dat Van Ostaijen de term fantasmatisch wèl in zijn artikel voor *Valori Plastici* en niet in de rond dezelfde tijd geschreven stukken *Et Voilà* en *Eind goed alles goed* gebruikt, kan dan ook daardoor verklaard worden, dat Van Ostaijen de kans klein achtte door de lezers van *Valori Plastici* verkeerd begrepen te zullen worden, daar zij het artikel van Savinio, waar hij door zijn formulering impliciet naar verwijst, kennen.

Occultisme

Al lijkt nu een plausibele verklaring gevonden voor de herkomst van de door Van Ostaijen gebruikte term 'fantasmatisch', toch blijft de vraag bestaan, hoe Van Ostaijen ertoe gekomen is de excentrische reactie van het subject als 'extériorisation' te omschrijven.

Het begrip extériorisation is afkomstig uit de occulte literatuur en betreft het uittreden van de 'geistigen Personskern aus dem physischen Körper'[31.]. Van Ostaijen is zich van de occulte 'achtergrond' van het woord zeker bewust gweest. In 1923 schrijft hij:

> *Il n'est plus nécessaire d'être mage ou spirite*. L'aspect fantasmatique des objets et une conséquence de l'état réel de notre connaissance. Quiconque a conscience de cet état de notre connaissance n'est plus capable d'apercevoir les choses séparées de leur aspect fantasmatique, c'est-à-dire qu'en voyant une table, il apercevra en même temps le phénomène de son extériorisation.

De belangstelling voor het occultisme was in de eerste decennia van de twintigste eeuw zeer groot. Een auteur uit die tijd deelt mee: 'Und am Rande der Philosophie da blühen Okkultismus und Spiritismus, und si blühen viel mehr, als man gewönlich glaubt.'[32.] Sixten Ringbom[33.] heeft erop gewezen, dat de meeste kunstkritici geneigd zijn de rol die het occultisme in de vroege theorieën over abstracte kunst gespeeld heeft, minder belangrijk te laten schijnen dan ze geweest is. Hij toont in zijn artikel onder andere de invloed aan die mensen als Rudolf Steiner, Leadbeater en Madame Blavatsky of Kandinsky hebben gehad. In Kandinsky's bibliotheek is een groot aantal occulte werken aangetroffen. Verder blijkt uit een notitieboekje, dat zijn aantekeningen bij artikelen van Rudolf Steiner bevat, dat Kandinsky bekend was met het werk van de Franse occultist Albert de Rochas d'Aiglun, die zich met het verschijnsel van de 'extériorisation' bezighield[34.]. Hoewel het niet waarschijnlijk is dat Van Ostaijen werk van deze Fransman heeft gelezen, is het niet onmogelijk dat hij over diens opvattingen wel eens iets gelezen heeft in de *Mercure de France*, die af en toe een rubriek wijdde aan occulte literatuur.

Ook in de literatuurlijst van het boek *Ex-*

pressionismus van Bahr komt een werk voor, waarin het verschijnsel van de exteriorisation ter sprake komt. Het betreft de 'studie' *Die Magie als experimentelle Naturwissenschaft* van Ludwig Staudenmaier. Over dit werk merkt Bahr op, dat hij het 'ausgiebig benützen haben könnte', maar helaas te laat onder ogen kreeg. Of Van Ostaijen dit werk heeft gelezen, weten we niet, maar wel staat vast, dat hij er zich voor interesseerde, aangezien hij het in het door hem opgestelde wenslijstje voor het ANVB opnam. Staudenmaier laat in zijn boek zien, hoe zich door middel van occulte praktijken 'Spaltpersönlichkeiten' ontwikkelen. Bij zijn verklaring van dit verschijnsel, baseert hij zich op de energieleer van W. Ostwald. Volgens deze leer zijn bepaalde mensen in staat hun fysiologische energie-voorraad, (die zoals bekend bijna uitsluitend als chemische energie voorhanden is) in andere vormen om te zetten, die ze door de ruimte kunnen sturen en op voorgeschreven plaatsen in één van de bekende energie-vormen kunnen terugtransformeren. Deze mensen, media geheten, zijn dus niet alleen in staat energie op te nemen; zij kunnen deze ook produceren. De energie-uitstraling wordt door de Spiritisten 'Exteriorisation des Ods' genoemd.

De overeenkomst met de theorie van Marcus is duidelijk: deze theorie is immers ook gebaseerd op het principe van energie-uitstraling:

> Die Undulationstheorie beruht auf dem Prinzip der physikalischen Wirkung und Gegenwirkung, d.h. die Energie der exzentrische Undulation muss der Energie der konzentrische Undulation nach einem Gesetze von Wirkung und Gegenwirkung entsprechen[35.].

Marcus bestrijdt overigens de opvatting die Staudenmaier (en ook Bahr) verkondigt, dat het afgifte-proces langs dezelfde kanalen verloopt als de opname:

> Wie man durch das optische System sozusagen 'optische' Energie und durch das akustische System 'akustische' Energie in umgekehrter Richtung treiben kann, so lässt sich beim Geruchsystem 'odorative', beim Gefühlsystem 'sensibele' Energie (...) erzeugen und in entgegengesetzter Richtung, als der normalen physiologischen Funktionen entspricht leiten, so dass dementsprechend die verschiedensten spezifischen Halluzinationen entstehen[36.].

Schopferische indifferenz

Hoewel niet met zekerheid valt te zeggen, aan wie Van Ostaijen de term 'extériorisation' heeft ontleend, kunnen we op grond van de equivalenten die hij voor het woord 'extérioriseren' gebruikt, t.w. 'vervreemden', 'objektiveren', 'lokaliseren', 'zinnelik voorstellen', vaststellen, dat zijn gebruik en interpretatie van deze term mede is bepaald door de al eerder genoemde Friedlaender, die zich overigens bij Marcus theorie van de excentrische gewaarwording aansloot[37.].

Georg Muche herinnert zich Friedlaender als een filosoof

> die 's nachts leefde en overdag sliep. Hij vond steeds vrienden die met hem 's middernachts mee door de straten van Berlijn liepen om zijn geestige ironische gedachtengangen te volgen (...). Hij sprak onuitputtelijk over de ‘Schöpferische Indifferenz’, een begrip (...) dat hij aan God gelijkstelde[38].

Van Ostaijen refereert aan dit begrip in alle drie de versies van zijn artikel over Campendonk. Wat wij eronder te verstaan hebben, heeft Friedlaender in een aantal artikelen, maar vooral in zijn werk *Schöpferische Indifferenz*[39] uiteengezet.

In het voorwoord van dit boek merkt Friedlaender op, dat met S.I. of Individuum geen afzonderlijk individu wordt bedoeld, en evenmin de mensheid als zodanig. De S.I., die hij ook met het woord *subjekt* aanduidt[40], is ‘nicht den Gegensatz, sondern der zentrale *Sammel- und Entspringungspunkt* der wesentlich in sich gegensätzlichen Objektes’. Het subject ‘veräussert sich’ in polaire tegenstellingen. Het is

> mit der Polarisation ihrere Selbst beschäftigt wodurch ihr inwendiges Wunder *gesetzmässig nach aussen tritt und auf sie zurückwirkt*. Die Welt ist nur der Reflex (und also das Projekt) der eignen Person.

Vandaar ook dat het subject ‘mit dem fremdesten Geschöpf das ihm entgegentritt (...) bereits rätselhaft vertraut ist; in der Differenzform tritt er sich selber entgegen.’ Elders formuleert Friedlaender de relatie tussen subject en object als volgt: ‘Die Welt zeigt in der Form der Differenz und daher so überraschend, was ungeteilt bereits in “uns” ist; daher dieses trotz der Ueberraschung so seltsam anheimelt.’

De opvattingen van Friedlaender betreffende de relatie tussen subject en object, vinden we terug in Van Ostaijens Campendonk-artikelen. We citeren uit de tweede versie:

> Als Individualität ist das Kunstwerk ein primäres, undifferenziertes Ganzes. Im Mechanismus seines Ausdrucks muss diese Individualität sich durch Differenzen, Gegensätze, Pole manifestieren. Das mystische Quid die *Ursache und die Folge* der Beziehungen zwischen den Gegensätzen ist indifferent. Diese ‘schöpferische Indifferenz’ manifestiert sich in den Arbeiten Campendonks durch eine phantasmatisch-beruhigende Polarisation (...): Die Objekte zeigen eine unbekannte Realität un zu gleicher Zeit diesem unbekannten gegenüber die Intuition als beruhigendes Element. Durch die Ueberrashung des Unbekannten, Aktivierung der intuitiven Erinnerung.

Het subject schept, volgens Friedlaender, de wereld uit zichzelf: ‘er *äussert, objektiviert sich*’. Zich veruiterlijken in het object betekent zich ervan vervreemden: tussen schepper en schepping kan en mag geen relatie bestaan, want ‘alle Relation ist Geschöpf’.

> Die eigne Göttlichkeit lässt sich auf menschliche Manier, von ihrer eignen Welt in *Parenthese* setzen. Das Geschöpf treibt sich, scheinbar selbständig, wesenlos ohne Schöpfer um.

Een echo van deze opmerking van Friedlaender horen we in de inleiding van *Heinrich Campendonk* III:

> Si nous avions à transporter au téâtre un tableau de Campendonk, nous trouverions parmi les personnages: la chaise, la table, un tournesol, une pipe; le régisseur serait ce moi que l'on devrait déterminer négativement et positivement par la *parenthèse:* non pas le moi individualiste, mais bien le moi biologique, le moi kantien.

Overigens bestaat er slechts schijnbaar geen relatie tussen schepper en schepping. In iedere (geslaagde) schepping is immers het subject als ‘der zentrale Sammel- und Entspringungspunkt’, als het scheppende principe, het tertium comparationis, de neutrale Grösse, of hoe we het ook noemen, aanwezig. Het kenmerk van de geslaagde schepping acht Friedlaender dan ook de *aseiteit* van een dergelijke schepping, de ‘onafhankelijkheid’ ervan, die bestaat ‘im Mangel Exzentrizität, im persönlichen Gleichgewicht aller Abhangung’. Wanneer we, zegt Friedlaender, een kunstwerk als symbool van de oerverhouding nemen, dan hebben we met het begrip aseiteit meteen de maatstaf voor zijn beoordeling: ‘es muss alle Gegenseitigkeit in sich einbezogen haben; sonst ist es nicht abgerundet, nicht ganz und gar.’

Het criterium van de aseiteit blijkt Van Ostaijen ook bij zijn beoordeling van het werk van Campendonk gehanteerd te hebben. Hij noemt als kwaliteiten van dit werk namelijk: ‘la façon de traiter les objets qui deviennent sujet de la composition et l’aséité des valeurs extériorisées.’

We willen nogmaals benadrukken, dat het subject voor Friedlaender geen individu is, maar de Indifferenz, het subject ontdaan van zijn empirische verschijningsvorm. Alleen dit ‘entmenschte’ subject is in staat de empirie polair te beleven. ‘Ohne diesen ursprünglich eigensten Blick sehen wir die Wellt entstellt mit persönlich verrenkten Augen an.’ Het menselijk ik

> ist der Sklave seiner Sinnenschein, nicht dessen neutral überlegener Herr. Es vergisst seine inwendige Absolutität, welche auf die Sinne influieren würde, auf die Sinne der schöpferischen Indifferenz für ihre eigne Differenzierung.

Samenvattend kunnen we constateren, dat Van Ostaijens opvattingen omtrent de relatie tussen het subject en de objecten beslissend zijn beïnvloed door Friedlaender en Marcus. De rol die het subjectief affect speelt bij de veruiterlijking van het subject in de objecten heeft Van Ostaijen zich waarschijnlijk pas ten volle gerealiseerd, nadat hij Marcus bestudeerd had.

Wanneer we, met in ons achterhoofd de theorieën van Friedlaender en Marcus, de definitie lezen die Van Ostaijen in *Et Voilà* geeft van abstracte kunst, biedt deze geen problemen meer:

> Abstrakte kunst kan bijgevolg enkel betekenen geontindividualiseerde kunst. D.w.z.: de vormen, die samen het organisme-kunstwerk zijn, zijn losgerukt van alle andere relaties; losgerukt de objektieve vormen van hun empiriese samenhang; en de subjektieve vizie losgerukt van de schepper doordat haar lokalisering een zelfstandige mikrokosmos is, door de subjektieve vizie zo te exterioriseren dat het wil zeggen van zich, de kunstenaar ver-vreemden. Het objektieve wordt geontindividualiseerd door het subjektieve affekt en dit affekt weer door de exteriorisering die is een in zich gesloten kring. Het kunstwerk is niet het gevolg van een vergroffen van de antithese subjekt-objekt, maar wel een synthese.

'Je bent beïnvloed', zegt men in Vlaanderen tot de kunstenaar en dit is zoveel als een executie zonder verhaal.

Er is nog een mogelijke bron, waaruit Van Ostaijen voor zijn gebruik van de term 'extériorisation' geput kan hebben. Het betreft het essay 'Idee sul Cubismo' van Maurice Raynal, dat in de vierde aflevering (nr. VI-X) van de eerste jaargang van *Valori Plastici* is afgedrukt[41.]. Hoewel Van Ostaijen er noch in zijn kritisch werk, noch in zijn brieven melding van maakt, is het zeker niet uitgesloten, dat hij dit artikel gelezen heeft.

Raynal is van mening, dat kunst niet het ideële of het reële na moet streven, maar het ware. Het ware wordt ons niet geboden door de zintuigen, maar door de geest. Hij vermeldt in dit verband Plato, die reeds leerde dat: 'I sensi persepiscono solo il transitorio, e il pensiero ciò che dura', en Kant, waarvan hij de volgende uitspraak aanhaalt: *'I sensi ei indicano la materia della conoscenza, mentre l'intelletto ce ne dà la forma*'.

> Concipire un oggetto significa, in realtà, volerlo conoscere nella sua maggiore purezza, allo stato di apparizione, di totem se si vuole: e perciò, purificato da tutti e dettagli inutile del multipli aspetti accidentali e troppo variabili.

We bezitten

> l'idea medesima degli oggetti nella loro *esteriorizzazione* più pura, ne avremo una nuova rappresentazione, affinchè, secondo Hegel (...) 'La manifestazione sensible dell' Idea.

Raynal wijst hierbij op de rol van de verbeelding, de '*immaginazione*', die bij het scheppen van deze nieuwe voorstelling niet willekeurig te werk gaat, maar handelt volgens de wetten van de geest: 'Dopo le leggi dello spirito veniamo alla facoltà dei sensi, cioè all' esecuzioni dell' opera, alla sua realizzazione.'

Moeten we, op grond van het voorgaande, concluderen, dat de kunstopvattingen van Paul van Ostaijen een samenraapsel vormen van allerlei reeds bestaande theorieën? Wij menen dat een dergelijke conclusie Van Ostaijen geen recht doet, en sluiten ons liever aan bij de volgende opmerking van Hadermann:

> Van belang is niet zozeer het komen en gaan, het geven en nemen van invloeden, maar wel het feit dat soms éénzelfde geesteshouding in verscheidene individuen tot uiting komt en dezen aldus tot exponenten van een beschaving maakt[42].

Eindnoten:

1. In een brief van 23 mei 1920 schrijft Van Ostaijen: 'Ik ben bereid Mercier en de soldaterij op mij te nemen. (...) Ik wil dus terug'.
   Cf. G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*. 2 dln. Den Haag 1971, p. 298.
2. Cf. brief van V.O. aan Achilles Noeninckx. Borgers, o.c. p. 451.
3. P. van Ostaijen, *Heinrich Campendonk*. In: Valori Plastici. Ed. pour l'étranger. jg. 2, nr. 2 Roma 1920 [1921], blz. 62-64.
4. Deze brief schreef Van Ostaijen op 3 maart 1921, kort na het verschijnen van zijn artikel in Valori Plastici.
   Overigens is Westheim niet de enige geweest, die meende met een schilderij te maken te hebben, getuige de interpretatie die Paul Hadermann van de betreffende passage geeft: 'Onverhoeds verplaatst de dichter de lezer naar de wereld van Campendonk, door hem letterlijk in een schilderij binnen te duwen.'
   P. Hadermann, *Het vuur in de verte*. Antwerpen 1970, p. 255.
5. Paul van Ostaijen, *Heinrich Campendonk*. Sélection, nouvelle série, troisième année, dec. 1923, p. 142-157.
6. Cf. o.a. J. Peters, *Metaphysica*. Utrecht/Antwerpen 1967^2, p. 65vv.
7. Van Ostaijen spreekt in de inleiding van *Heinrich Campendonk* III ook over 'le moi apercepteur'. In *Gebruiksaanwijzing der lyriek* gebruikt hij de omschrijving 'voorstellend subjekt'.
8. In de Duitse bewerking gebruikt Van Ostaijen ook het equivalent 'Veräusserlichung'.
9. P. Hadermann, o.c., p. 273.
10. H. Bahr, *Expressionismus*. München 1916.
11. Bahr is van mening, dat het evenwicht tussen innerlijk en uiterlijk noch bij de impressionisten, noch bij de expressionisten te vinden is: de impressionisten hebben teveel waarde gehecht aan de buitenwereld, terwijl de expressionisten de innerlijke kracht weer te zeer benadrukken.

12. Paul van Ostaijen, *Heinrich Campendonk*. Herdrukt in Paul van Ostaijen, *Verzameld Werk*, ed. G. Borgers. Amsterdam 1977, p. 183. Friedlaender beschouwde Marcus als 'der gewaltigste Denker der Gegenwart'. (Cf. A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*. Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1924[4], blz. 864). Hij heeft in diverse publikaties van zijn bewondering en waardering blijk gegeven, waarvan te noemen zijn:
Kant und die Freiheit nach Ernst Marcus. In: Der Sturm 9 (1918/1919), p. 144-146.
Kant gegen Einstein. Berlijn 1932. *Der Philosophie E.M. als Nachfolger Kants*. Essen 1930.
12. Paul van Ostaijen, *Heinrich Campendonk*. Herdrukt in Paul van Ostaijen, *Verzameld Werk*, ed. G. Borgers. Amsterdam 1977, p. 183. Friedlaender beschouwde Marcus als 'der gewaltigste Denker der Gegenwart'. (Cf. A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*. Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1924[4], blz. 864). Hij heeft in diverse publikaties van zijn bewondering en waardering blijk gegeven, waarvan te noemen zijn:
Kant und die Freiheit nach Ernst Marcus. In: Der Sturm 9 (1918/1919), p. 144-146.
Kant gegen Einstein. Berlijn 1932. *Der Philosophie E.M. als Nachfolger Kants*. Essen 1930.
13. Als voorbeeld zij hier te noemen zijn in 1917 verschenen werk *Kants Weltgefüge*. Vorträge. Eine gemeinverständliche Einführung in die kritischen Werke Kants.
14. Ernst Marcus, *Das Problem der exzentrische Empfindung und seine Lösung*. Berlin 1918[2]. Verlag Der Sturm.
15. Deze brief is gedateerd 7-XII-1919. Cf. Borgers, o.c. p. 259.
16. Paul van Ostaijen, *Voorwoord bij zes lino's van Floris Jespers*. In: *VW IV*, p. 101 en Paul van Ostaijen, *Wat is er met Picasso*. In: *VW IV*, p. 114.
17. Ieder optisch beeld, dus ook het licht zelf, berust op een prikkeling van de gezichtszenuw, zoals iedere kiespijn op een prikkeling van de tandzenuw berust. Alleen de lichtloze oorzaken van de lichtgewaarwording behoren tot de 'buitenwereld', de werking, de lichtgewaarwording, d.w.z. het licht zelf, behoort uitsluitend tot het organisme.
18. Cf. E. Marcus, *Das Problem der e.E.* p. 27: 'Phantasie bedeutet somit (in Uebereinstimmung mit Kants Deduktion) unseren aktiven Einfluss auf die Sinnlichkeit, und damit eine Selbstaffektion.'
19. E. Marcus, *Aus dem Tiefen des Erkennens*. 1924. In: E. Marcus, *Ausgewählte Schriften*. Bonn 1969, p. 268 en 286.
20. E. Marcus, *Das Problem der e.E.* p. 27, 39.
21. We moeten met andere woorden eerst de in verscheidene vlakken (Ebene) gesitueerde transsomatische beelden kennen, om een perspectivische tekening überhaupt te kunnen duiden.
22. Dwangvoorstellingen zijn overigens even 'reëel' als Fantasmen en gewone gewaarwordingen. Zij hebben echter geen 'objectieve geldigheid', omdat ze niet gebruikt kunnen worden om de objecten te leren kennen.
23. Zie noot 16.
24. Theo van Doesburg, *Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst*. Amsterdam 1919, p. 21.
25. Carlo Carrà, *Picasso*. In: Valori Plastici. Ed. pour l'étranger, jg. 2, nr. 2. Roma 1920 1921, p. 54-59.
26. Cf. Borgers, o.c., p. 203.
27. De Italiaanse aflevering, waarin de reproducties voorkomen waar Van Ostaijen naar verwijst, is geheel gewijd aan Franse 'kubistische' kunstenaars, en bevat een inleiding op het werk van deze kunstenaars van de hand van Rosenberg.
In dit nummer is dichtwerk opgenomen van André Salmon, Jean Cocteau, Max Jacob, Paul Dermée, Pierre Albert-Birot, Blais(e) Cendrars, André Breton, Philippe Soupault en Louis Aragon.
28. Ardengo Soffici, *La pittura giapponese*. In: Val.Pl. 2e jg. nr. VII-VIII (1920), p. 73-75.
Maurice Raynal, *Georges Braque*. In: Val.Pl. 2e jg. nr. VII-VIII (1920), p. 83-85 en nr. IX-XII (1920), p. 107-108.
Dit artikel is eind 1920 afzonderlijk (in het Frans) verschenen in de reeks 'Editions d'art de Valori Plastici'. De zin, die Van Ostaijen uit het artikel van Soffici citeert, staat in de genoemde aflevering van Val.Pl. op p. 74: 'E superfluo dire (...) Che la composizione è la risultante di un'ispirazione e di un calculo perfetto; una partizione armonica di spazzi fra corpi e aria, pieni e vuoti, chiari e scuri, secondo convenienze e leggi intuitive, ma rigorose come quella della geometria e della logica'.

Het verhaal van de ‘amour malheureux d'un sept de carreau pour une dame de coeur’ staat in het genoemde nummer op p. 85.

29. Albert Savinio. *Anadioménon. Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*. In: Val.Pl. jg. 1, nr. IV-V (1919), p. 6-14.
    Het woord ‘Anadyomene’ komt ook voor in de Duitse bewerking van het Campendonk-artikel (*VW IV*. p. 151). Toeval?
    Een globale vertaling van deze regel luidt:
    Fantasma tisch, d.w.z.: beginnend fenoneem van de voorstelling; ontstaan van dit aspect. En m.b.t. de mens: begintoestand van het ogenblik van ontdekking, wanneer de mens zich tegenover een hem eerst onbekende werkelijkheid bevindt.

29. Albert Savinio. *Anadioménon. Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*. In: Val.Pl. jg. 1, nr. IV-V (1919), p. 6-14.
    Het woord ‘Anadyomene’ komt ook voor in de Duitse bewerking van het Campendonk-artikel (*VW IV*. p. 151). Toeval?
    Een globale vertaling van deze regel luidt:
    Fantasma tisch, d.w.z.: beginnend fenoneem van de voorstelling; ontstaan van dit aspect. En m.b.t. de mens: begintoestand van het ogenblik van ontdekking, wanneer de mens zich tegenover een hem eerst onbekende werkelijkheid bevindt.

30. Deze omschrijving van het ‘subjectief affect’ handhaaft Van Ostaijen (ongeveer) in de twee latere versies.
31. Cf. G. Frei, *Parapsychologie und Mystik*. In: Verhandelingen over Parapsychologie. Den Haag 1959, p. 35.
32. Emil Utitz, *Die grundlagen der jüngsten Kunstbewegung*. Stuttgart 1913, p. 15-16.
33. Sixten Ringbom, *Art in ‘the epoch of the great spiritual’. Occult elements in the early theory of abstract painting*. In: Jn. of the Warburg and Courtauld Inst. (London), v. 29 (1966), p. 386-418.
34. Van De Rochas verscheen o.a.:
    L'extériorisation de la sensibilité, Parijs 1895.
    L'extériorisation de la motricité. Parijs 1896.
    Les sentiments, la musique et le geste. Grenoble 1900.
35. NB. vergelijk bijvoorbeeld de volgende uitlating van Van Ostaijen hiermee: ‘In het algemeen: wie “boom” leest, reconstrueert niet deze boom: noch konkreet-naturalisties, noch abstrakt enkel zijn energie na.’ (*VW.IV*, p. 157)
36. De opvatting, dat het oog aktief bij het scheppende zien betrokken is, vinden we overigens ook terug bij de kubist Gleizes. In 1928 schrijft hij: ‘Das Auge ist (...) ein der Initiative fähiges Organ, es findet wieder zu seiner beweglichen Natur, seiner eigenen aktiven Bewegung in der neuen rhythmisch spiral - förmig kreisende Gestaltsform. - Die Stellung des Menschen im Universum had sich gewandelt. Gestern verkündeten der Gelehrte und der Künstler, die Sinne empfingen. Heute wissen sie, dass der Mensch verantwörtlich ist für das, was er ausser sich vorfindet, denn die Sinne, geführt von der Intelligenz, senden aus und konstruieren.’
    Geciteerd naar Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Hamburg 1956, p. 65.
37. Cf. A. Soergel, o.c., p. 864.
    Soergel wijst in dit verband met name op het werk *Der Schöpfer* van Friedlaender.
38. Cf. Paul de Vree, *Paul van Ostaijen en het dadaïsme*. In: Paul de Vree / Henri Floris Jespers, *Paul van Ostaijen*. Brugge/Antwerpen 1967, p. 35.
39. S. Friedlaender, *Schöpferische Indifferenz.* München 1918.
40. Andere termen die hij als synoniem van S.I. gebruikt zijn: das Innere, das Wunder, die Freiheit, Gott, die Idee.
41. Maurice Raynal, *Idee sul Cubismo*. Val.Pl. jg. 1, nr. VI-X (1919), p. 6-16.
    Dit artikel is een bewerking van een lezing die Raynal in 1919 in Parijs heeft gehouden.
42. Paul Hadermann, *De kringen naar binnen*. De dichterlijke wereld van Paul van Ostaijen. Antwerpen 1965, p. 23.

Dadaïsme*
Frans Coenen

Op het eerste gezicht is dit boek geducht van vreemdigheid, met die teekening van een in puin gevallen spoorsignaalhuisje op den omslag, en verder de weelde van alle typographische heerlijkheden in vette, gespatieerde en kapitale letters en interlinies. Men krijgt den sterken indruk, dat dit alles oorspronkelijk is, iets nooit geziens en ongekends uit een geestessfeer volkomen anders dan de onze en betwijfelt de mogelijkheid hier ooit tot eenig begrip te raken. Maar dan, zich verdiepend met een zoo mogelijk onbevooroordeelde aandacht in wat dan blijkbaar de 'verhalen' zijn, begint er wel iets te schemeren van een gewaarwordings- en gedachtenwereld, die van de eigene toch niet zoo ver afligt.

Men voelt om te beginnen een zich laten drijven op, een zich rekenschap geven van alle sensaties, die het oogenblik wekt, om er de diepte, de vluchtigheid of het blijvende, de kracht, de parallellen en verbindingen van aan te geven, met behulp van een volijverige en hartelijk behulpzame typographie, die doet wat zij vermag om een menschelijk ziels- en geestesleven bij te houden en te vertolken.

Als de auteur bijvoorbeeld een beeld wil wekken van de razende paniek-achtige vlucht van legerauto's en andere uit de vrees-verbijsterde stad, zegt hij niet meer dan:

NU autorennen - vliedende - vlucht
groeiend door de
priemen S
pijlen T
gloeiend A
D

NU autorennen - vliedende - vlucht
groeiend door de
priemen
pijlen
gloeiend
STAD

Wie nu van goeden wil is en wat verbeelding heeft, kan van alle kanten uit de stadsverten de auto-lichten zien worden en, snel naderend, hun priemende stralen zien groeien tot verblindende bundels licht. En daarnaast en daartusschen een leger in aftocht:

'onregelmatige Sakkaden vertrapte menschen *verdrekte Soldaten verrekte beesten*, waarvan de klank het stappen nabootst en de vette letters de menigte beduidt.

Er is trouwens veel klanknabootsing in dit werk, met min of meer vage gedachteassociatie gemengd, zooals wanneer het gedaver der voorbijgaande kanonnen den auteur doet schrijven: '*Kadaver*-rammelen verroeste kannonnen. Macabere dans ijzeren Ribben', waarbij dan nog allerlei nuance in den druk het accent van het ratelen moet versterken of het uit associatie geboren beeld van het *Kadaver* en van de ribben onder onze aandacht brengen.

Dit lijken dan vrij primitieve en dikwijls hulplooze hulpmiddelen om een zeer persoonlijk geestelijk proces te veruitwendigen, al wordt er somtijds iets onverwacht treffends mee bereikt.

Ik denk b.v. aan het slot van een... ‘stemmingsbeeld,’ zal ik het maar noemen, als in het late van een kouden nacht, voor een kroeg in het havenkwartier het stil is geworden, en:

soldatenlaarzen leggen
laat
de
stad
in
v
e
r
t
e

soldatenlaarzen leggen
laat
de
stad
in
verte

Dit drukt dan, voor mij tenminste, zeer juist de gewaarwording uit van stilte en verte in den donkeren nacht van een verlaten stad, al kan ik de bijzondere typographie hier ook wel missen.

Overigens echter is deze plaats zeer karakteistiek. Als dubbel overgehaald impressionisme, kan men zeggen. De letterdruk moet den gehoorsindruk geven: het zich verwijderend stappen, al zwakker gehoord; maar de woorden geven veel meer: een plotse geestelijke samenvatting van hooren en denken en zich herinneren, van beelden die worden tot een momentaan levensgevoel.

En dit schijnt dan wel allereerst het nieuwe aan deze nieuwe kunst - als men het wonderlijk uiterlijk nu maar terzijde laat, - dat zij vaak

terstond boven de onmiddellijke gewaarwording tracht uit te komen tot een persoonlijk algemeen levensgevoel, dat dan meest diep zwaarmoedig is. In het geciteerde komt dat laatste niet zoo uit, daar is een, men kan haast zeggen, *neutrale*, objectieve sensatie genoteerd, gelijk wel alle ook maar eenigszins gevoelige menschen op die plaats en op dat uur zouden ondervinden.

Maar als er staat, telkens op een nieuwe regel: ‘hol en verlaten - flauw en flets - dommelend schommelend - schuiven soldaten - vreemde straat -’ of ‘verlaten forten - en - het gore gras - onder het immer ritselen van regen’ of ‘lammè autobus door moegeleefde straat’ en ‘luie treinen door lamme land’, dan blijkt in deze uit vele dergelijke geciteerde fragmentjes de mentaliteit, die misschien niet eens den veeljarigen oorlogsdruk behoefde, om tot het uiterste wanhopig te zijn.

Dit beteekent dan inderdaad het nieuwe, van het begin tot het einde, dit heele boek door: de moedeloosheid, de algemeene levenszatheid, die er wel rumoerig en schijnbaar uitbundig, doch werkelijk zwak en machteloos staat uitgedrukt.

Aanvankelijk, bij een eerste proeven van dit jongste literatuurgerecht, zouden wij, Hollanders, zeker geneigd zijn het noch oorspronkelijk noch flauw te achten. Immers het lijkt al dadelijk zooveel op het Tachtiger impressionisme, dat men terstond aan een gelijksoortig verschijnsel denkt, aan een regeneratie van het zuiver zinnelijk leven, een hernieuwde vitaliteit, die voorloopig de reflexie niet kent.

Paul van Ostaijen geeft een stemmingsbeeld van een verlaten haven, aldus:

Holle haven
holle bolle baren
altijd dezelfde tijd
geklets staketsel dijk
speelt lege waters
en
zóver
holle haven holle halle

Holle haven
holle bolle baren
altijd dezelfde tijd
geklets staketsel dijk
speelt lege waters
en
zóver
holle haven holle halle

Delang geeft in 1892 een momentverbeelding van een winterschen straat:

> Schitter-zonnen, die koud-gouden lichten,
> Schitter-zonnen, die asfalt grijs-gouden verlichten,
> Menschen gaande in asfalt geschitter tegen mij in-
> Menschen-volte
> Wirrend bewegen...

Of dit vroeglentebeeld:

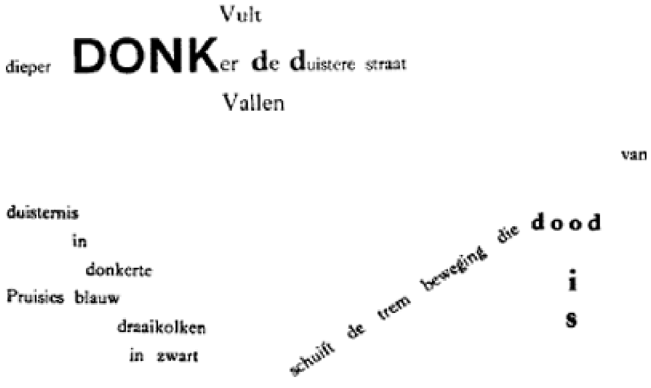
Al-zoel de wereld-lucht.
De hooge stille ijs-wateren liggen gebroken;
liggen in warmte-verweeken, liggen wasemend
over het land, het lage land, het laagland -
En uitwasemend liggen de bruine bochten
der wegen, waarover de hooge boomen-rijen
gebogen, in stormen gebogen, stil-nu in de
zoele, wind-loos ontvangende lucht.

Uit de vergelijking van deze fragmentjes blijkt, dat Delang zuiverder is en dichter bij huis blijft. Van Ostaijen wil ineens meer omvatten: iets dat momenteel persoonlijk is vatten in minder persoonlijke geluiden, waarbij dan de letterdruk maar helpen moet. Doch in wezen is deze schrijverij aanvankelijk gelijk, meen ik, al is de latere uitgroei verschillend.

En ziehier nu hoe van Deyssel een angstvisioen tracht te verwoorden:

> ... de woedende schelzwartblauwende stadnacht, de bovenovale waarin glimmenddonker bedaakte huizen saamgeklampt dichtveel ophecht-duisteren. Tegen de gevels hellen valsche scheelbleeklichtglansen op, de doodstarre ruiten glimmeren, de gevels met hun schouders zijn vreeselijk groote verschijningen met hun glazerige blinde gezichten, en verdwijnen hard weer in het ompluimende duister...

Van Ostaijen geeft de komende angst op deze manier:



Vult
dieper **DONK**er **d**e **d**uistere straat
Vallen
van
duisternis
in
donkerte
Pruisies blauw
draaikolken
in zwart
schuift de trem beweging die
dood is

Het merkwaardige is, dat waar Van Deyssel hartstochtelijk met woorden zijn vizioen van een stadnacht wil vasthouden, welks geheel toch weer telkens in bijzondere visies uiteenvalt, Van Ostaijen met behulp zijner dociele typographie, een *reeks* momenten, een heele *beweging* (vallende duisternis, een tram met het gesmoorde blauwe lichtglansje door dat donker schuivend) tracht te geven en daarbij

nog het opzettend angstgevoel in het zien van die vage beweging, zwart in zwart, met een phosphorescerend schijntje, dat het duister nog dieper maakt.

Ik kan niet zeggen, dat een van beide schrijfmanieren veel indruk maakt. Daartoe geeft het eerste te veel zware woorden en heeft het laat-

ste weinig suggestieve kracht, wijl immers voor ons, nieuwelingen, ook het typographische nog niet zijn werking doet. Maar de bedoeling is wel ongeveer gelijk: veruitwendiging van elks momenteele Ik, waarbij dan v. Deyssel de taal lichtelijk forceert, gelijk Van Ostaijen den druk, in volle verachting voor de gewone middelen der gemeenverstaanbaarheid.

En beiden gaat Gorter te boven, in zijn *Verzen.* Zoo in dit oogenbliksbeeld:

> Nu schijnt de zon op straat,
> daar schreeuwt een mensen op straat,
> er is klaterend karregeratel
> in de domm'lende verte
>
> 't Klare kamerlichtgeklater
> met 't lampgoud, 't boekroodgesterte.
> Wakker òpdroomt wat er staat
> met 't rustig glimmeubelgelaat.

Of in dit schrik-beeld:

> In den heeten nacht een heet zwart korenveld
> heeft mij heetvoetig heetoogig heethandig ontsteld,
> van achter drong me de windige nachtige hitte
> in 't dikkige looderig rooierig stof te zitten,
> mijn oogen bloedzwaar hingen voor het geschaarde
> starre nachtbeddend groenhittend aarzwaarde.

Mij dunkt, er is hier, zonder eenige hulp van buiten, heel wat meer en sterker uitgedrukt dan v. Ostaijen, zelfs met de meest nadrukkelijke druk-te vermag.

Ziehier nu nog een laatste parallel.

Van Ostaijen geeft als volgt den uittocht van soldaten en burgers uit de bedreigde stad.

Rammelen wriemelen vluchten
vertrapte leger
stromen auto's gillend geel licht
striemt autobus **OLD TOM GIN** starre straat
wagens wagons caissons
machinegeweren kanonnen
KNarsen **KN**oken *R*ammelen *R*ibben
vluchten
wrie
me
len

Rammelen wriemelen vluchten
vertrapte leger
stromen auto's gillend geel licht
striemt autobus **OLD TOM GIN** starre straat
wagens wagons caissons
machinegeweren kanonnen
KNarsen **KN**oken *R*ammelen *R*ibben
vluchten
wrie me len

En Ary Prins tracht ons op ongeveer dezelfde wijze de verwarde heftigheid van een veldslag bij te brengen.

> Doffe sterke slagen heen door harnassen, diep in vleesch - Oprijzen van lichamen in het zadel, vol levenskracht, en neer in stervenswankel - Lauw vocht gulpen van onder borststukken - Armen in smartkramp omhoog gestrekt, zonder wapen - Holle metaal-klanken als klokkehameren - Buigen van lijken-te-paard, ingeklemd, die niet konden vallen - Oogen-in-bloed-en-schaduw onder helmkappen en groot-open van wreedheid-Pluimhuiveren op lichaam in doodsrilling - Hoon-grinneken, roofdiertanden bloot, na een goeden houw of stoot - Rauw-knarsen van paarde-pooten over schilden, glad van bloed - Rochelstooten uit hoofden-naarachteren - Valsche klanken als staal afgleed op staal - Smart-gehinnik uit boven de menschenkreten - Monden open in waanzinlach, en even daarna een stroeve doodspleet - Smoorkreten van onder gevallen paarden, en die schenen te komen uit den grond - Gezichten bijeen in woest-krankzinnige evenaanschouwing - Vleesch-blank, dat bezoedeld-grauw werd - Bloed-zaaien van wild-stijgerende paarden - Kraak-schroeven omlage lichamen in enge openingen - Borstreutelen door harnas-kneuzingen - Rood-nat op gouden helm-duiven, die gespleten werden - Vloeken in doodstrijd van gevallenenin-bloed, die opzagen met gebroken oogen naar het paarden beweeg - Handen afwerend vergeefs een stoot, die aankwam, snel, met blanke schittering - Plots-storten, van paarden, met rammelingen, door stooten op van omlaag - Zwijn-wentelen van stervenden in vreeselijk lijden - En het laatst een rauwe lucht-rijtende kreet. Geen ridder uit de stad meer in leven.

Ik zal niet beweren deze inventarisatie van slagrumoer treffend te vinden, zoomin als het ‘Rammelen, wriemelen vluchten...’ doch de bedoeling - dit wilde ik telkens betoogen - is altijd weer één zelfde: n.1. primaire, directe uitdrukking van het in den geest of lichamelijk geziene.

Zoo was het bij de Tachtigers en zoo is het ook bij Paul van Ostaijen.

Doch na deze overeenkomst, is er het verschil.

In al die geciteerde fragmenten van de Tachtiger auteurs voelt men het dringend hartstochtelijke, de woedende begeerte het leven te bemachtigen, al moet de taal daartoe ook alle mogelijke geweld lijden. En de verliefdheid, de belustheid op dat leven, op het zinlijke, zintuigelijke leven vormt den ondergrond van die begeerte.

Men behoeft niet veel van de Tachtiger litteratuur te lezen, om te bemerken hoe al die jonge menschen ‘dronken waren van den wijn des levens’, als het heet. En dat is juist het eigen-aardige van de geheele beweging, dat een aantal geesten, als kinderen, nieuw het leven aanvoelden en niet anders of meer begeerden dan dat loutere leven. Zoo, dat zij er al de rest, staat, maatschappij en familie, al het ethische en philosophische en zelfs aesthetische om ver-

gaten, jaren lang, zoolang als die zinneroes duurde.

De eerste jaargangen van den Nieuwen Gids getuigen er van, hoe geen dier jongeren, onder den ban van het oppermachtige leven, scheiding maakte tusschen mooi of leelijk, treurig en vroolijk, goed of slecht. *Alles* was hun goed, in dien het maar levend was en de kinderlijk stamelende klanken, verwaarloozing van synthaxis, brutaal nieuwe woordvorming, het was enkel uiting van die heerlijke bezetenheid, die hen zelf verbaasde en waarvan de bezadigde omstanders zoo niets begrepen.

Zoo ergens dan heeft men hier het recht van een *Renaissance* te spreken.

Maar het Dadaïsme is geen stralende wedergeboorte. Het lijkt meer op een droogloopen van het leven, op de zware matheid van de Fransche romantiek na de Napoleontische oorlogen. Ook nu zijn vele jonge menschen moe en wee geworden van het rusteloos en nutteloos gedoe der menschen, van hun phrases en wanen, van hun verholen baatzucht en hun ijdelheid... van al het menschelijke eigenlijk, dat maar rondwroet en nooit verder komt, nooit wijzer, zachter, beter wordt, maar zich, desnoods met de beste bedoelingen, altijd weer in dezelfde blinde sloppen verloopt.

Door Oscar Jespers ontworpen omslag van *Bezette stad*, 1921.

Religie, Wetenschap en Kunst, waar hebben zij, na zoo lange en ijverige practijk, ten slotte het menschdom gebracht? En democratie en christelijke broederschap en beschaving en geordend staatswezen met vaderlandsliefde en de rest... wat leverde het ooit op en wat moet het eigenlijk alles? Het is al ijdelheid en het

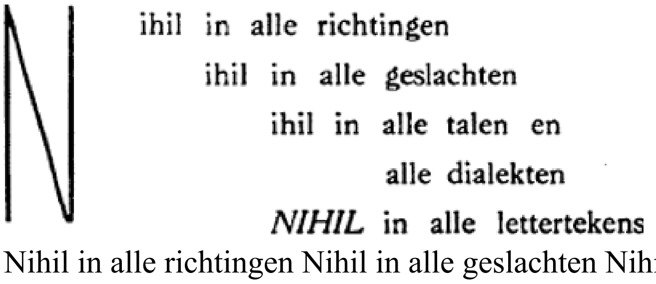
heeft ons zoo doodmoe gemaakt, dat voort-sjouwen zonder resultaat, zonder doel en zonder einde door de eeuwen heen. En altijd wordt de weg langer, zien wij verder terug, als weer een geslacht zijn zinlooze lotgevallen ijverig heeft geboekt in aansluiting van dito voorgaande...

Is dit niet de stemming? En is niet dit geheele boek van Paul van Ostaijen zwaar van een zatte melancholie, die hij zich niet eens moeite geeft schoon of treffend tot uiting te brengen? Het is het overmoeide leven, dat hier klaagt, meer nog vloekt en verwenscht, met, trots zijn 'vormelijke' drukte, matte, nauw hoorbare stem, als een triestige dronkaard, die binnensmonds de wereld verdoemt.

'Opdracht aan Mijnheer Zoënzo', begint het boek, waarin de schrijver ongezocht en ongezouten en volmaakt kunstloos besluit tot het nietswaardige van al het bestaande:

alles beproefd
wij zijn aan 't einde van alle ismen isthmen
van alle katedralen
van alle profeten
van alle kateders
  staan paf
met het enige pozitieve
dat wij 't verdommen nog een mik te doen
mik mee miché

Waarom dan de auteur nog de moeite neemt zijn woorden zoo wijdbeens te zetten en zooveel papier te beslaan, begrijp ik niet, al ontken ik geenszins dat het eenigen indruk maakt, als hij zijn alomvattende vloek aldus laat drukken:


N ihil in alle richtingen
ihil in alle geslachten
ihil in alle talen en
alle dialekten
NIHIL in alle lettertekens

Nihil in alle richtingen Nihil in alle geslachten Nihil in alle talen en alle dialekten *NIHIL* in alle lettertekens

Maar kon het daarmee niet gedaan zijn? Moest de rest eigenlijk niet zwijgen zijn? Deze mensen, die zijn levenszatheid tot uiting wil brengen, is op zichzelf al een tegenstrijdigheid, die hoop geeft aan hen, die de affaire ongaarne zagen sluiten. Als Van Ostaijen, na zijn minachtende voorrede, zijn boek begint met een beschrijving - hoe dan ook - van de Antwerpsche benauwenissen, toont hij alvast zeker vertrouwen in de toekomst, vertrouwen in de mogelijke vernieuwing des levens. En zelfs, verder gaande, bedoelt hij van dat *Nihil*-gevoel een nieuwe kunst te maken, van de levensverachting, de levensnegatie een positieven stijl te scheppen... Wat ons dan terstond hoopvoller en minder medelijdend en critischer stemt. Een nieuwe kunst, die haar eigen vlucht ironisch doorbreekt met woordspelende grappen als van 'de obus, bust zich in een huis (record spoedbestelling)' die zelf geen geloof in zich heeft en zich een beetje voor zich schaamt, en de meeste harer bemoeienissen liever aan de typographie overdraagt, lijkt te zeer met zwakmakende zelfbewustheid besmet

om het veel verder te brengen, dan een soms wel geestige demonstratie van zeer tijdelijke en locale levensmoeheid. Er wordt, meen ik, niets universeels en wezenlijks door gewrocht en zij heeft hoegenaamd geen toekomst, wijl zij tenslotte het tijdelijke met het eeuwige niet verwisselt, maar verwart, en enkel een stemming schijnt, door de uitputting van vier jaren oorlogsoverspanning veroorzaakt.

Aldus is het juist het tegendeel van de Tachtiger Wedergeboorte, nl. een versterving, waarvan de lichamelijke dood enkel de behoorlijke consequentie zou zijn, indien daar niet ware de sentimentaliteit, of wel zelfbeklag, dat voor de uiterste wanhoop gelukkig behoedt. Zoo ging het ook bij de Romantiek. Zij baarde in haar uitloopers een klagende, honende, huilerige, per slot zwakke kunst-van-verongelijking, waaraan de menschheid niet meer geloofde, zoodra zij haar momenteele inzinking maar even te boven was. Wat natuurlijk niet weg neemt, dat het schouwspel van zulk een gepositiveerde levensnegatie toch altijd de moeite waard blijft.

Eindnoten:

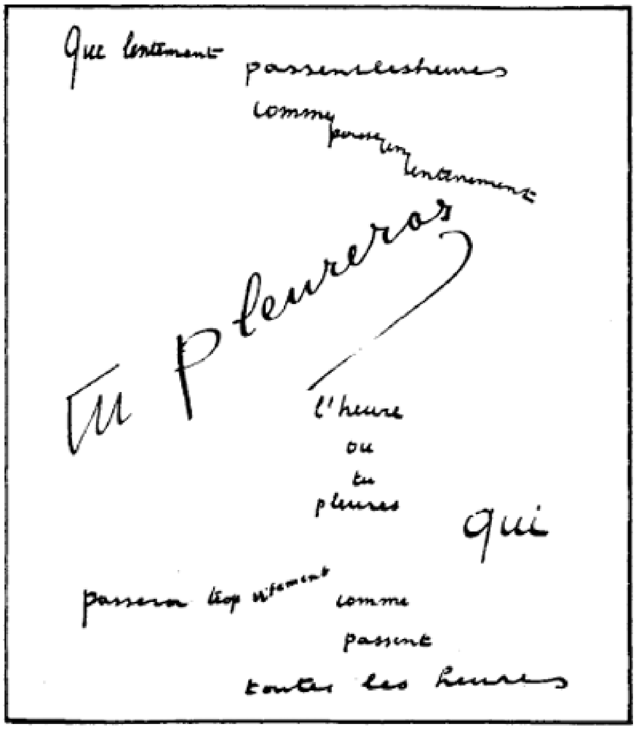
* Uit: Groot Nederland 1921, IV.

Bezette Stad*
H. Marsman

Het lijkt mij betrekkelijk juist te zeggen, dat - ten deele - het dadaïsme de cultureele parallel-verschijning is van het wetenschappelijk relativisme. Ik wenschte wel, dat één der hoofdzakelijke dada-elementen: de betrekkelijkheidsgewaarwording, in veler bloed en geest gekropen ware: er is daar treflijk werk te doen. Want het ware mij bizonder aangenaam, zoo, speciaal bij hen, die er dagelijks over leuteren, die relativiteits-'sensatie' wèrkelijk werd, in 'hoofd en hart': het zou hen, misschien, van sommige onprettige fanatiekheden en àl te stijfkoppige stokpaardjes bevrijden; het zou b.v. het inzicht ruimte geven, dat het - zacht gezegd - voorbarig en onnoodig en onjuist is - aan eenig kunstwerk een zoogeheeten 'eeuwige' waarde toe te kennen: zij zouden wellicht gaan toegeven, dat, kortweg, zoo iets als een 'eeuwig kunstwerk' niet bestaat, want beide begrippen, 'kunst en eeuwigheid', zouden hun dan, als vele andere begrippen en andere geestelijke waarden en functies, zeer betrekkelijk en veranderlijk en vergankelijk en wisselend voorkomen; zij zouden, waarschijnlijk, gaan inzien en ervaren, dat alle hoog-gebenedijde 'absoluutheden': de schoonheid - in casu - afhankelijk zijn van duizend-en-een imponderabilia en dat wat voor hen op een bepaald tijdstip, in bepaalde omstandigheden (licht, temperatuur -), onder reeksen van onberekenbare invloeden, enzoovoort - mooi is, dat nog niet behoeft te zijn voor anderen, in andere condities. Integendeel. Laten we spaarzaam zijn met de tallooze eeuwigheden, die wij dagelijks te verspelen krijgen.

Ge zult soms, bij een cigaret, subtieler sensaties te savoureeren hebben, dan bij aanschouwing van 'onsterfelijke' kathedralen; het kan u gebeuren, dat een glijdend blad u meer verraadt van de laatste dingen dan de Apocalypse, en het kan u gebeuren van niet; het lijkt mij een eenvoudige werkelijkheid, dat een schilderij, 't welk verkeerd hangt, een verfoeilijk ding wordt en dat de 'Absolute Schoonheid' ervan slechts te ervaren valt op 4 Augustus 's middags om kwart voor vier. Alles schommelt hachelijk op nuances, alles hangt van de belichting af.

U, kameraad, dien de schim van den Zwerver geeselt, u slaat dit uur: alle vastheden, alle eeuwigheden, alle tradities brijzelen; u drijft het bloed, wislend, van stad tot stad; schoonheden sterven onder uw ademtocht, uw blik brandt werelden open, eertijds erts en steen; door onvermoede, al-bekende dreven klappert uw schaduw in de spitse nacht - van wat, naar waar? Beurtelings, in den Chaos der al-betrekkelijkheid, zijt gij meester en knecht - want wat heet leven nog, en wat heet dood? Wat noemt ge geest nu, en wat noemt ge stof? 'Wein oder Blut, wer kann's unterscheiden?!' - Ik meen, meer ter zake, en wat precieser nog: dat hun - en hun getal is stijgende -, wien het inzicht in en het gevoel voor de relativiteit van veel 'waarden' onvervreemdbaar eigen werd, vele 'algemeen-geldende, algemeen-menschelijke' normen ontglippen, en dat zij van eenig werk niet meer - en is dat niet genoeg? - zullen zeggen (en zéér extatisch toch, misschien) dan dat het hun in een zeer bepaald geval een zeer schoon ding mocht lijken - en dat hun nochtans datzelfde werk na een jaar, na een dag een onverdraaglijk vod kan worden.



Door Van Ostaijen overgeschreven beginregels van *A la sauté V* uit *Alcools* door Guillaume Apollinaire.

Een zoo-georiënteerde, die heel wel, soms, in staat kan zijn, zijn wereldbeeld te verwerkelijken - hoewel mij tot dusver geen enkel ge-

slaagd, literair werk in deze lijn in handen kwam - en dus: dichter moet heeten, zal tevens de gelukte werken, geconcipieerd van uit een ànder levens 'gevoel' als 'kunst' kunnen aanvaarden en niet Apollinaire ('verouderd', overigens) uitspelen tegen Verlaine. En het is juist deze consequentie, die veel modernen, op hinderlijke wijze, ontbreekt. Ik meen echter, dat wie het kunstenaarschap van Mondriaan loochent, omdat het niet is het kunstenaarschap van Vincent, van alles, wat mij, nu, kunst schijnt te zijn, niet al te veel kan savoureeren. Suum cuique.

Het feit, dat in 1921 in Antwerpen een boek verschijnt, ontstaan uit een mentaliteit, waarin futurisme (deels) en dadaïsme (eveneens: deels) hoofdzakelijke stroomen zijn, (opnieuw: men vergeve mij deze en andere, steeds onjuiste benamingen, min of meer onmisbaar echter tot het omschrijven van een gesteldheid-van-geest), lijkt mij zoo zeer te roemen, dat ik wel zeggen wilde: schande over òns kikkerland, waar behalve Bonset en een enkele expressionist, hier en daar, in de literatuur niets nieuws te signaleeren valt. Het is belangrijk, dat België, ondanks een Vlaamsche beweging, ondanks Wies Moens c.s. (op zichzelf zeer 'menschelijke' symptomen, maar anachronismen schier) blijkens dit boek, bijvoorbeeld, den laatsten, denk ik, dans van West-Europa meedanst; het is voor mij hoog te waardeeren, dat het opnieuw, naar ik op school mocht leeren 'het slagveld van Europa' is: want in dit werk heeft iemand bijna alle moderne gesteldheden weten samen te grijpen; dit op zichzelf is een daad. Het zou natuurlijk zeer te verfoeien zijn, indien hij de tallooze mogelijkheden, waarin de geest van nu zich differentieert, assimileerend, hun individualiteit ontkrachtend, aaneenplakte, want het waar' een stijlloos, waterig dilettantisme; maar ik voel, dat het Van Ostaijen gelukt is, zich tot brandpunt te stellen voor den lichtval van heden en hier. Hij deed inderdaad den uitersten stap, die iemand op dit oogenblik in België doen kan. Ik meen, dat de zuid-nederlandsche pendant van Bonset er nog niet zijn kan; het neo-cubisme is daar te zwak nog; want Bonset meen ik te zijn een neo-cubist met dadaïstischen inslag (of omgekeerd), en Van Ostaijen, 'daaraan nog niet toe', in hoofdzaak (hij is gecompliceerd) een futurist met dadaïstischen inslag. (Het is, nog eens, een hachelijk bedrijf mentaliteiten, die zich innerlijk zoozeer wijzigen kunnen met eenig-isme te beschelden, maar een zekere continuïteit der persoonlijkheid waarborgt, misschien, dat hij, voorloopig, nog langs dezen weg te benaderen is).

Advertentie uit Vlaamsche Arbeid, jrg. 23 afl. 3/4 (1928).

Bonset heeft mij van de realiteit van zijn wereldconceptie (die ik dus slechts ken uit zijn opstellen) langs aesthetischen weg, in zijn X-beelden, niet kunnen overtuigen. Van Ostaijen ten deele. Ik kan niet nagaan, nog, of dit op een gebrek aan kunnen bij hem wijst, of op een gebrek aan, zeg maar ‘ontvankelijkheid’ bij mij. Dat ik echter, terwijl ik van hem geen artikelen las, zijn wereldbeeld mij meen te kunnen reconstrueeren, bewijst dat hij het - ten deele - in zijn kunstwerk verwerkelijkte. Er is in hem van de mentaliteit der futuristen: het dynamische, het heroïsch-avontuurlijke, het simultaneïstische, de haat aan het plechtige, sentimenteele (hoewel, hier en daar, staan dingen, tè week van sfeer, te gevoelvol; die Marinetti verketteren zou: ‘de treinen hebben het matte ritme van moeë mensen’ -) en overgaand naar 't dadaïsme: het paradoxale, het ‘nihilistische’ van den spot (die vaak heel grof is). Hij past ten deele de techniek toe der futuristen, maar zeer ten deele - en met de ‘ritmiese typografie’ opereert hij bekwaam. Er is echter in hem, soms, iets van het ‘idee-en-mensch expressionisme’ dat hij theoretisch meer verachten zal nog dan ik; er is hier en daar iets, zelfs, van het naïve, dat er buiten vallen moest. Er is echter vrijwel niets van het heldere, nuchtere, van den strakken geest van het cubisme; er is niets van de zuiverheid van Apollinaire (den literairen tegenhanger, eeinigszins, van Picasso, waarin, wonderlijk, ik soms Verlaine hoor). Maar ik meen, dat Van Ostaijen, alles in alles, vele mogelijkheden gelukkig samengreep, en dat er kans is, dat hij zijn gecompliceerd ‘levensgevoel’ deels heeft verwezenlijkt.

Voorlopig, echter, lees ik liever George, onder anderen, wiens wereld mij vertrouwder is, - en wiens kunstenaarschap ik, zelf gansch anders georiënteerd overigens, van alle huidigen het hoogste stel. Maar men moest inzien, meen ik, dat kunst op duizenderlei wijze onstaan en zijn kan, en dat ook de modernsten onder de modernen, zoo zij aan wat hun het ‘leven’ is vorm kunnen geven, dichter hebben te heeten, voluit.

Eindnoten:

* Uit: Den Gulden Winckel, jrg. 20 (1921) nr. 6.

Poëzie hardop en Kijken naar Poëzie
J.C. Brandt Corstius

De korte levenstijd van Paul van Ostaijen valt samen met de grote jaren van de klassieke avant-garde in de westerse beeldende kunst en literatuur. Wat een toevalligheid van weinig of geen betekenis had kunnen zijn, is voor de werkzaamheid van de jonge Vlaamse dichter beslissend geweest. De avant-garde met haar geloof in 'het nieuwe', of sterker, met haar credo quia absurdum, is het milieu waarin Van Ostaijen al veranderend zichzelf kan zijn: een non-conformistische, onafhankelijke dichter die op zoek is naar oorspronkelijke waarden van het woord. Van eind 1918 tot in het voorjaar van 1921 verkeert hij met kunstenaars van de nieuwe beweging in Duitsland, vooral in Berlijn, de stad die toen een belangrijk centrum was van de Europese avant-garde.

De waardering die Paul van Ostaijen voor de verschillende avant-gardistische bewegingen heeft gehad, kent haar constanten en varianten. Ze kunnen worden afgelezen aan de stadia die zijn dichterschap in ongeveer tien jaren (1916-1926) doorloopt. Constant is zijn opvatting dat de theorie aan het gedicht voorafgaat en dat van een premisse uit naar een synthese toegewerkt moet worden. Veranderlijk is zijn standpunt ten aanzien van de vorm die het nieuwe vers met zijn nieuwe vrijheid en gebondenheid moet hebben; vandaar zijn experimenten op dit gebied.

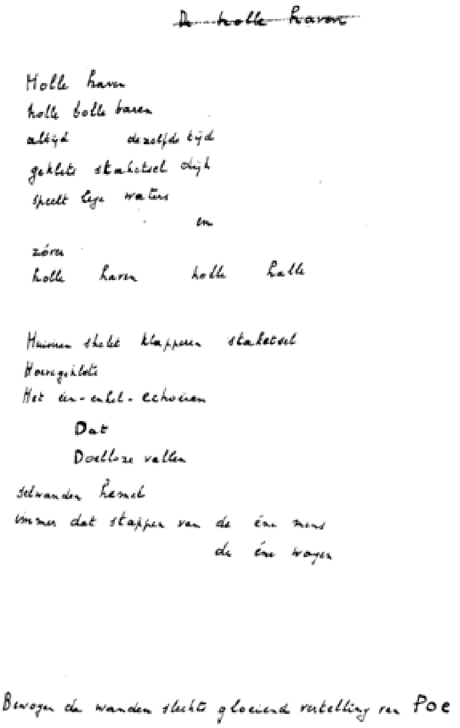
Omstreeks 1920 is hij gevoelig voor de opvatting dat de dichter het vermogen bezit in een visie of visioen de kwaliteit te beleven van de (spannings)verhouding waarin hij tot de wereld staat. Het is een visioen van klank, 'het gezicht dat hij hoort in zijn ooren', zoals Herman Gorter eens schreef. Van Ostaijen formuleert deze bekende ervaring van poëzie onder de invloed van een toen actuele avantgardistische esthetica die veel aandacht schonk aan het spiritualistische in de kunst. Hij verbindt het visionaire vermogen van de dichter met de begrippen mystiek, extaze, het wonder, het kosmisch-intuitief begrijpen, de uniomystica - termen die we dan bij hem kunnen tegenkomen.

Deze woorden doen terugdenken aan het Symbolisme zoals dat omstreeks 1893 hoogtij vierde in de beeldende kunst en de literatuur. Maar een term kan in de ene cultuurperiode een inhoud hebben die hij in de andere niet krijgt, al bestaat er meestal - zoals ook in dit geval - historisch verband. De avant-garde heeft van haar begin af contact gehad met, al of niet religieuze, spiritualistische stromingen. Maar daarbij waren niet altijd dezelfde esthetische vooronderstellingen in het spel. Paul van Ostaijen heeft de zijne duidelijk gemaakt. In zijn verbeelding van wat hij ziende hoort en horende ziet, moet voor hem zowel de individualiteit van de dichter als het bekende aanzicht van de dingen afwezig zijn. Het taalbeeld van zijn visioen is daarom geen klankbord voor emoties en gedachten, geen spiegel van de natuurlijke wereld. Het moment van ongewoon intensieve beleving van waarheid omtrent de werkelijkheid krijgt ditmaal zijn autonoom en abstract beeld. Autonoom en abstract: bekende wachtwoorden van de avant-garde in de eerste decennia van de twintigste eeuw.

Gorter had, in verzen, geschreven dat de maker van een gedicht een verdichter is 'omdat hij bijeenbrengt en boeit / het gezicht dat hij hoort in zijn ooren / en het leven van de woorden'. Omstreeks 1920 speculeert Van Ostaijen over hetzelfde proces. En dan blijkt dat voor hem de avant-gardistische poëtica de verbeelding van het

visioen in het gesproken, geschreven en gedrukte gedicht op adequate wijze mogelijk maakt, in het bijzonder door concentratie op het afzonderlijke woord, het woordbeeld en de woordklank.

Bij deze theorie past de opvatting dat de lezer het gedicht moet horen en zien. Poëzie hardop! Kijken naar poëzie! Maar wat gebeurt er eigenlijk als we die mooie leuzen in praktijk brengen bij onze ontmoeting met Van Ostaijens verzen uit die periode? Laten we een gedicht uit die tijd zien en horen. Ik kies daarvoor - mijn persoonlijke voorkeur - het titelgedicht waarmee de afdeling ‘Holle Haven’ van het dichtwerk *Bezette stad* (1921) opent. Van Ostaijen schreef dat gedicht in augustus 1920 te Berlijn.



Paul van Ostaijen schreef deze verzen naar aanleiding van zijn herinnering aan de Antwerpse haven tijdens de Duitse bezetting 1914-1918. Zo maken zij deel uit van *Bezette stad*. Maar die aanleiding geeft hem blijkbaar de gelegenheid een gedicht te schrijven dat tegelijkertijd een ander beeld is dan dat van de herinnering alleen. Want hoewel er aanvankelijk sprake is van haven, golven, dijk en water horen we daar vervolgens niet meer over. Woordbetekenis, woordklank en typografie roepen het beeld op van een lege, steeds nauwer omsloten ruimte waarin continu éénzelfde holle echo doelloos weerklinkt. Dat tweede beeld schuift van het begin af over het eerste heen en bedekt het tenslotte geheel.

Wat wordt hier verbeeld? Een antwoord op deze vraag kan misschien gegeven worden door achtereenvolgens afzonderlijk aandacht te schenken aan de activiteiten die zich bij het hardop lezen gelijktijdig in onze geest afspelen: het begrijpen, althans voor het merendeel, van de betekenis van elk woord, het zien, zwart op wit (in een enigszins ongebruikelijke onderlinge verhouding) van de lettergroepen, en het horen van woordklank, ritme en maat. We heffen die gelijktijdigheid dan, zo goed en zo kwaad als het gaat, even op omdat we willen weten wat er tussen ons en het gedicht gebeurt. Deze benadering van het gedicht is niet meer of minder legitiem dan de intuïtieve die berust op de onmiddellijke beleving van het simultaanspel der beeldende elementen. Maar uit lezerservaringen met literatuur is bekend dat we bij de intuitieve benadering van het object van de verbeelding eerder dan bij de analytische beschouwing het risico lopen óns wereldbeeld op het gedicht te plakken.

Voor Van Ostaijen gaat, zoals gezegd, de theorievorming aan het kunstwerk vooraf. De denkende beeldende kunstenaars, zo noemt hij ze in dit verband, en de denkende dichters staan bij hem hoog aangeschreven. Omstreeks 1920 theoretiseert hij over de taalverbeelding van het visioen. De afbeeldende waarde van woordklank en woordbeeld zijn daarbij voor hem belangrijk. Voor de lezer van zijn verzen niet minder. Over de woordbetekenis heeft Van Ostaijen het dan en later weinig of niet.

Maar daarom doet zij in de verbeelding wel mee, ook bij hem. Daarop heeft J.J. Klant gewezen in een nog altijd lezenswaard artikel uit 1947 *De poëzie van Van Ostaijen en de muziek van het woord.*

Met de woorden ‘Holle haven’ opent ook het titelgedicht. ‘Holle’ maakt de haven leeg en verlaten, de open ruimte gaat verloren; vergelijk: een holle spelonk, een holle zaal, een holle gang, een holle weg. Maar met die weg is het toch ook nog anders gesteld. Omdat hij dieper ligt dan het land weerszij kunnen in dit geval met ‘holle’ ook de begrippen luw en beschut samengaan. ‘Voorts brachten wij het schip in die holle veilige haven’ verhaalt Odysseus tegen Alcinous in de Odysseevertaling van Coornhert (16e eeuw). In Van Ostaijens gedicht is van zoiets als veilig en geborgen nergens sprake.

De golfbeweging wordt nader aangeduid door twee bijvoeglijke naamwoorden die elkaars tegengestelde zijn. In een impressionistische beschrijving van de deining in de haven zou door de bijzondere aandacht die het golfdal en vervolgens de golfberg daarin afzonderlijk te beurt vallen, de nadruk komen te liggen op de verschijning na elkaar van de twee gedaanten die de golven aannemen. Maar Van Ostaijen levert geen impressie van zijn herinnering aan de Antwerpse haven in oorlogstijd. Hij zet het woord ‘baren’ zonder meer ‘holle bolle’ voor. Het gevolg is dat de golvingen verstijven in twee onmiddellijk tegen elkaar botsende tegengestelde vormen. Dat effect wordt versterkt doordat hier niet alleen twee bijvoeglijke naamwoorden tegengestelde begrippen bevatten maar bovendien het ene samen met ‘baren’ een cliché uitdrukking vormt, het andere in diezelfde combinatie buiten de dichter om niet gebruikelijk is.

Van de tijd zegt het gedicht dat hij ‘altijd’ is. In Vlaanderen wordt dit woord ook gebruikt in de betekenis van ononderbroken voortgang,

voortdurend. In de derde versregel is tijd ook nog ‘dezelfde tijd’, dus onveranderlijk. Geen wrikken of verwegen aan. Star en leeg zijn tijd en ruimte het bestek van doelloosheid. Want de holle bolle baren vervlakken tot ‘lege waters’, waarbij in ‘lege’ zowel de betekenis leeg meedoet als laag en, voor de Vlaming, ook de gedachte aan niets-doen, werkeloos rondhangen, leeglopen. En dit laatste komt in de buurt van ‘speelt’. Het werkwoord spelen heeft nl. ook de betekenis van zomaar, zonder bepaald doel met iets bezig zijn. Het ondiepe water aan de voet van de havendijk en rondom het paalwerk drijft daar (en niet verder: ‘zóver’) doelloos heen en weer. Doelloos, niet alleen in een lege maar, zoals ‘halle’, het laatste woord van de eerste strofe aangeeft, nu ook afgesloten ruimte.

In deze visie is ruimte leeg en dicht, beweging doelloos heen en weer gaan, tijd de continuïteit van het gelijkblijvende. Als we de eerste strofe op deze manier lezen, blijkt dat Van Ostaijens herinnering, in 1920, aan de Antwerpse haven uit de jaren 1914-1918 een innerlijk gezicht is van leegte en doelloosheid in afgeslotenheid, waaraan niet te ontsnappen valt, die er altijd en onveranderlijk zijn geweest en nooit zullen ophouden te bestaan. Die visie wordt niet gekleurd door persoonlijke gevoelens en gedachten en zij vertoont geen karakteristieke trekken van de haven die de aanleiding is geweest tot haar ontstaan (want daarvoor zijn de woorden haven, baren, staketsel, dijk en waters ontoereikend).

Als we nu de tweede strofe lezen en daarbij zoveel mogelijk aandacht schenken aan de betekenis van de woorden, dan valt allereerst op dat verwijzingen naar zoiets als een haven gaan ontbreken. Er staat nog eens een keer ‘staketsel’; en met enige goede wil en behulp van wat op een van de volgende bladzijden te vinden is, kan in ‘skelet’ een toespeling worden gezien op een nutteloos geworden hijskraan. Maar beide hebben al een andere taak toebedeeld gekregen. Ze staan in dienst van een goedkoop griezelen als in het spookhuis op de kermis met z'n klapperende geraamtes. En dat huiveren, dat skelet en dat klapperen verwijzen naar de auteur die in het gedicht het laatste woord krijgt. Expliciet, want ongenoemd is hij er al bijna van het begin af aanwezig.

In de eerste regel van de tweede strofe komt deze schrijver wat plompverloren binnenvallen; maar toch wel echt, want met enkele attributen die zijn gruwelverhalen plegen op te luisteren. Maar daarna wordt het beter. Want van ‘Hoevegeklets’ af tot het einde van de strofe verbeeldt Van Ostaijen zijn visioen van de werkelijkheid op een zeer geconcentreerde wijze die de voorafgaande verbeelding van hetzelfde kwalitatief opvoert en afrondt en waarbij hij op een subtiele wijze transponeert wat hem van Poe voor de geest zweeft. Van Ostaijen roept het beeld op van een overwelfde (‘hemel’) gevangeniscel waarin obsederend (‘Dat / Doelloze vallen’; ‘dat stappen’) en monotoon (‘éen - enkel’) klank en van wand kaatsende weerklank worden gehoord (‘echoeren’; ‘vallen’); een doelloos heen en weer voor alle komende tijden (‘immer’).

De door Paul van Ostaijen zo bewonderde Edgar Allan Poe.

Maar na deze verbeelding van het innerlijk gezicht dat de herinnering in hem heeft gewekt, blijkt de natuur sterker dan de leer: de emotie krijgt haar kans om zich te uiten in een verzuchting om het onveranderlijke. Onveranderlijkheid ontbrak tenminste aan de situatie in de fantastische vertelling van Poe, die de dichter Van Ostaijen vergezelt met haar echo's, gewelf, geraamtes, tijd, slingerbeweging en huiveringen, als hij visioen en taal bijeenbrengt.

In *The Pit and the Pendulum* bewógen dan toch de gloeiende ijzeren wanden van de gevangeniscel, hoe fataal ook naar elkaar toe.

Wie bij het lezen van 'Holle haven' zijn aandacht zoveel mogelijk richt op de betekenis van de woorden ervaart dat het gedicht een abstract beeld is van de beleving der werkelijkheid als durend en benauwend leeg en zonder doel. Het voorbeeld is in dezelfde richting werkzaam. Van de bladzij waarop het gedicht staat afgedrukt valt op het eerste gezicht minder af te zien dan van de meeste andere pagina's in het boek *Bezette stad*. Dit blad biedt geen spectaculaire aanblik. De versregels lopen netjes horizontaal en de woorden, uitgezonderd het laatste, zijn in hetzelfde lettertype gezet.

Elk woord is met ruim wit om zich heen op het papier geplaatst, een typografische eigenschap die het gehele werk kenmerkt. Van Ostaijen hanteert het schrift en de druk als mogelijkheden om het woord 'op scherp te stellen', zoals Jan Kamerbeek het formuleerde; dat wil zeggen zó in de versregel te plaatsen, zó te laten horen en zien dat het is wat het betekent. Daarom zijn de intervallen tussen de woorden voor Van Ostaijen belangrijk. Na 'speelt lege waters' is de volgende regel bijna helemaal leeg, de daarop volgende gaat na het eerste, vooraangeplaatste woord niet verder ('zóver'). In de vierde regel van de tweede strofe staat 'Dat' geheel 'éen - enkel', en loodrecht daaronder, ook met een hoofdletter 'Doelloze vallen'. En precies onder elkaar staan in de zevende en achtste regel van diezelfde strofe respectievelijk 'de éne mens', 'de éne wagen'. Leegte, inperking en vallen door wit verbeeld.

Maar het wit krijgt ook, eenmaal direct en eenmaal indirect, een taak toebedeeld in het schaars voorhanden syntactisch verband. Zo konden de drie woorden die de derde regel van de eerste strofe maken ('altijd dezelfde tijd') niet op gelijke afstand van elkaar worden gezet, zoals het geval is met de overige woorden van deze strofe. Er is in die derde regel sprake van twee aspecten van tijd: het onafgebroken voortgaan, voortdurend, en het onveranderlijke. Elk van beide staat er op zichzelf, wat met zich meebrengt dat 'dezelfde' en 'tijd' een syntactische groep vormen. Dat zou niet het geval zijn geweest als de drie woorden op gelijke afstand van elkaar waren geplaatst. En in de derde regel van de tweede strofe ('Het éen - enkel - echoëren') hebben twee van de drie intervallen een syntactische opdruk (koppelteken) meegekregen.

Het laatste woord van zijn gedicht, de naam Poe, schrijft Van Ostaijen met grote vette letters en de druk volgt hem daarin. De verzen hebben een en ander te danken aan deze Amerikaanse schrijver maar zoiets is een normale psychologische gang van zaken bij het maken van een literair werk. Het ligt niet zo voor de hand om die reden aan het slot een of meer begeleiders op deze manier in het zonnetje te zetten. Dat geval doet zich m.i. hier ook niet voor. Van Ostaijen heeft waarschijnlijk in de Franse traditie (Baudelaire, Mallarmé, Valéry) waardering voor Poe als 'denkend' dichter gehad. Maar wanneer hij omstreeks 1918 over hem schrijft, voert hij voor zijn bewondering een eigen argument aan, waarmee hij de ander wel wat naar zich toetrekt, maar dat daarom zijn algemene geldigheid niet verliest. In het fantastische bij Poe voelt Van Ostaijen de spanning tussen innerlijke verschrikkingen en hun uiterlijke manifestatie in de verstarde situaties van zijn gruwelverhalen. In dit opzicht is voor hem de schrijver Poe een voorloper van de modernen, die, zoals hijzelf, autonome abstracte beelden willen maken van momenten van intensieve werkelijkheidsbeleving. En dat is, veronderstel ik, de reden waarom de naam Poe, groot en vet gedrukt, juist dit gedicht besluit.

De klank van de woorden draagt eveneens bij tot de vorming van het abstracte beeld. Weergalm, terugstoten van geluiden, omkering, plaatsverwisseling, herhaling: als getuigen in een holle gesloten ruimte. Holle haven / holle bolle baren: hŏ hā hŏ bŏ bā, weergalm in holle ruimte (de neiging om in een tunnel, de hal van een zwembad, een grot, zo te roepen). Het stuitend effect van de reeks ŭ è è ŭ: geklets - staketsel - skelet - staketsel - geklets - enkel; van de reeks ts st: geklets - staketsel - staketsel - geklets; de wisselingen in de opeenvolging van k l s t in geklets, staketsel, skelet; omkering binnen de volgorde waarin deze drie woorden, die voor de kaatsing van klanken belangrijk zijn, in het gedicht verschijnen: geklets - staketsel ← skelet → staketsel - geklets.

Herhaling suggereren de vele hele en halve rijmen, b.v. Holle-holle; holle-bolle; have-Huive-Hoeve; klappe-stappe; wage-bewoge; van dewande; halle-valle; één-éne-éne. Een gevoel van herhaling wordt ook gewekt door de monotonie van het afgebroken ritme, dat veroorzaakt wordt door het vrijwel ontbreken van syntactisch verband en lidwoorden. Alleen naar het einde toe, waar de woorden dat verband wel enigszins hebben en de emotie om de benauwenis een kansje gaat krijgen, wordt het ritme een beetje vloeiend.

Omkering en kaatsing zijn eveneens effecten van de maat: reeksen trocheeën (- □) en jamben (□ -) wisselen in de eerste strofe elkaar af. Soms botsen, zoals in de tweede strofe, deze versvoeten onmiddellijk op elkaar: Hoevegeklets; Het - één - enkel. Die strofe eindigt, wat de maat betreft, met een herhaling die voor dit gedicht gelijkmatig is: Doe□llŏzĕ vāllĕn / sēlwăndĕn hēmĕl / īmmĕr dăt stăppĕn (maar dan toch nog een omkering: văn d□e énĕ mēns).

Het titelgedicht van ‘Holle Haven’ is een van de, zoals Paul Hadermann ze noemt, concentrerende gedichten van *Bezette stad*. Het slaat de grondtoon aan van dit dichtwerk. De woorden hol, leeg en doelloos klinken en prijken door het gehele lees- en kijkboek heen. Met zijn herinneringen aan het Antwerpen tijdens de Duitse bezetting maakt Paul van Ostaijen in het Berlijn van 1920 het beeld van zijn nihilisme. Als elk nihilisme is het moralistisch: na de zondvloed een nieuwe mensheid op een nieuwe aarde. *Bezette stad* eindigt met de woorden

misschien wordt eens
de nood zo groot
alle dijken breken.

Misschien. En de uitroep (?, fluistering?): alle dijken breken staat voorzichtigheidshalve bescheiden afgedrukt. Deze laatste woorden van het soms pathetisch klinkende dichtwerk *Bezette stad* hebben geen triomfantelijke allure. Ze staan er eerder een beetje benepen bij, maar in die pose eerlijk. Voorlopig (of voor altijd?) houden de dijken, bewegen de wanden niet. Ze zorgen ervoor dat de holle, lege, in zichzelf opgesloten eindigheid van het burgerlijke leven voortduurt: een holle haven. Uit de laatste regel van het titelgedicht van die afdeling spreekt de angst die dat in Van Ostaijen oproept.

Voor de verbeelding van zijn angstvisioen neemt de dichter uit de poëtica van de avantgarde wat hem goeddunkt. De futuristen leveren hem het woord in vrijheid - wèg met de syntaxis. Maar Van Ostaijen geeft, tegen hun voorschriften in, het bijvoegelijk naamwoord niet prijs en de orthodoxie van de syntaxisuitbanning is hem vreemd. Hij maakt gebruik van de korte, gedrongen versvorm die hij bij de Duitse dichter August Stramm heeft leren kennen, maar op de minder strenge en meer bewegelijke manier, die de gedichten van Kurt Schwitters uit de jaren 1919, 1920 kenmerkt. Woordklanken proeft en herkauwt hij, die voorliefde deelt hij met een dadaïst als Hugo Ball (en ook met Kurt Schwitters), zonder dat hij daarbij de woordbetekenis loslaat. En evenals de cubisten en andere makers van abstracte composities neemt hij wat zijn zintuigen hebben waargenomen (de Antwerpse haven die niet meer functioneerde) in stukken uit elkaar, die hij vervolgens gebruikt voor de synthetische verbeelding van zijn visie. En als dat gebeurd is, volgt het kaleidoscopisch collage van de afdeling ‘Holle Haven’ in *Bezette stad*.

Paul van Ostaijens Ars poëtica
Paul de Vree

1

Reeds in 1953 wees ik er in mijn studie *Paul van Ostaijen en de plastische kunsten*[1] op dat het Van Ostaijen-onderzoek bewuster moest ingaan op de 'wisselwerking die plaats greep tussen de dichter en de heersende plastische kunstconcepties van zijn tijd'. In zijn in 1970 verschenen magistraal werk *Het vuur in de verte*[2] werd mijn suggestie door Paul Hadermann bewaarheid:

> Zijn (P.v.O.'s) meeste denkbeelden op het gebied van de poëtiek zijn hoofdzakelijk ontstaan uit zijn algemene kunstopvattingen, en daarnaast ook uit een ethisch en maatschappelijk ideaal dat tot in zijn louter formele bestrevingen toe blijft naklinken.

(blz. XIII)
Van Ostaijen heeft inderdaad zijn poetica geleidelijk en op eclectische wijze opgebouwd, terwijl hij meteen voor de aan deze poëtiek *inherente* ethische levensbeschouwing klaarheid zocht. Verliezen we nooit uit het oog dat achter het dandyeske masker van de dichter een autodidactisch studax schuil ging, die zoals hij het in 1920 in *Eind goed, alles goed* bekende, 'theorie geen tijdverlies' vond.

Het is paradoxaal, maar de poëzie van Van Ostaijen, die op de dadaïstische periode na, op het eerste gezicht door haar eenvoud aanspreekt, is de resultante van een moeizaam, doch halsstarrig volgehouden 'denkproces' tot fundering en verantwoording van haar zijnsrecht. Hadermann heeft dit denkproces op de voet gevolgd en wetenschappelijk in extenso gereconstrueerd. Het was immers noodzakelijk achter de juiste(re) draagwijdte van Van Ostaijens kunstkritische terminologie te geraken, hij die de plastische kunstenaars van zijn tijd benijdde omdat ze 'verder stonden' dan de dichters, althans dan de Vlaamse dichters anno 1918. Het is dan ook, dank zij Hadermanns 'vertraagde film' en blow up-onderzoek, mogelijk geworden het dilettantisme grotendeels te weren wanneer we Van Ostaijens scheppingsimpulsen willen peilen.

2

De geestelijke sensibiliteit van Van Ostaijen lag voortdurend op vinkeslag. De kenteringen die zich vóór de Eerste Wereldoorlog op nationaal en internationaal vlak in het denk-, kunst- en politieke leven manifesteerden, ontgingen hem niet. Van zodra hij de (journalistieke) pen voerde (1914, op 18-jarige leeftijd) trok hij de aandacht op de toenmalige tentoonstellingen *(Kunst van Heden* te Antwerpen, De *Driejaarlijkse Tentoonstelling* te Brussel) en laat hij reeds t.o.v. het impressionisme zijn voorkeur kennen voor sterke expressieve vorm, suggestieve eenvoud en strenge structuur van het kunstwerk (Had. V.i.d.V., blz. 16). Ofschoon hij op zijn vergissingen haast nooit terugkwam, ging hij niet stapvoets, maar met reuzenschreden zijn inzichten aanscherpen, zodat hij naast de bundel *Het sienjaal*, die het sluitstuk vormt van zijn

groot-nederlands flamingantisme (activisme), zijn communionistische (unanimistische) levensvisie en een dynamisch-futuristische verstechniek (ideeën en gevoelens over natie, gemeenschap en toekomst nog utopisch verstrengeld), de eerste synthese van zijn kunstcritische concepties ontwierp in zijn essay *Expressionisme in Vlaanderen* (V.W. III, blz. 9-66). Op de vooravond van zijn Berlijns oponthoud (1918-1921) is hij zich bewust dat een geestelijke (anti-materialistische) kunstrichting bezig is de naturalistische (materialistische) te verdringen. Fysioplastiek wordt *ideoplastiek*. Het kunstwerk wordt alleen gewettigd door de 'Innere Notwendigkeit' zoals Kandinsky poneerde in *Uber das Geistige in der Kunst*. 'Dat het doek niets nabootse en naakt zijn zijnsreden tone', het gaat om 'die platonische Idee des Dings', zoals de kubistische theoretici Gleizes en Metzinger (*Le Cubisme*) en Daniel Henry (*Der Kubismus*) beweerden. Ofschoon ideeën van Kandinsky blijvend doorwerken, trok Van Ostaijen tijdens zijn verblijf te Berlijn het subjectieve karakter van de kunst meer en meer in twijfel. Laten we het zo voorstellen, dat hij door de kommunistisch-dadaïstische crisis die hij doormaakte geen geloof meer kan hechten aan het romantisch humanitarisme van het expressionisme, zich meer en meer van de buitenwereld afkeert en daardoor dieper op de platonische inslag van zijn kubistische opvattingen ingaat en deze filosofie naar zijn esthetiek optrekt (Had., V.i.d.V., 216) hetgeen door zijn be-

spreking van Breugels tekeningen later (V.W. III, Blz. 278-287, 1926) wordt gestaafd. Maar de dingen alleen te zien naar hun 'samenhang met het eeuwige' (het onwankelbare begrip schoonheid, V.W. IV, 67-68) is niet mogelijk zonder het uitbannen van het individualisme van het subject en het bestreven van de 'ontindividualisering' met wat Mynona, alias de Duitse filosoof Dr. Salomo Friedländer, de 'scheppende indifferentie' noemde, 'het oogpunt van waaruit objectief en subjectief éénzelfde fenomenaliteit uitmaken' (Had. V.i.d.V., blz. 221). Het axioma voor het kunstscheppen wordt alsdan: 'losgerukt de objectieve vormen van hun empirische samenhang; en de subjectieve visie losgerukt van de schepper'. (V.W. IV, blz. 85). Hier bereikte Van Ostaijen het samenvallen van zijn ethische (anti-individualistische) en esthetische (het zichtbaar maken van het transcendente) bestrevingen. Stuk voor stuk is hij tot dit axioma gekomen langs zijn kritische opstellen: *Voorwoord bij de zes lino's* van *Floris Jespers* (1919), *Wat is er met Picasso?* (1920), *Eind goed, alles goed* (1920), *Heinrich Campendonck* (1ste en 2de opstel 1921, 3de opstel 1923).

3

Het zich concentreren op zijn eigenlijke ars poëtica is Van Ostaijen voorgoed vanaf 1923 begonnen. De vijf voornaamste opstellen daaromtrent zijn *Heinrich Campendonk* (1923), *Modernistische dichters I en II* (1923), *Gebruiksaanwijzing der lyriek* (1925) en *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst* (1925). Het is vanzelfsprekend dat hij de criteria die hij voor de beeldende kunst vooropstelde in zijn poëziedoctrine verwerkte. Daar de opstellen min of meer op elkander afgestemd zijn, beperk ik mij tot de ontleding van het meest uitgewerkte, nl. *Gebruiksaanwijzing der lyriek*, daarbij waar nodig is de andere raadplegend. Laat mij toe vooreerst de voornaamste stellingen van Van Ostaijens betoog te doen volgen: (de cursiveringen bracht steller dezes aan.)

1. *Het is bijzakelijk welke aspiraties beter staan bij de geboorte van* de lyrische ontroering, *wanneer maar deze ontroering* het geschouwde transcendente, dat haar oorzaak was zichtbaar maakt.
2. De lyriek is een zwakkere vorm van de extase.
3. Evenals de extase heeft de poëzie niets te vertellen... *zo kent de dichterlijke ziel alleen dit ene verlangen dat zij steeds wil uitdrukken het* vervuld-zijn door het in het transcendente boren van het woord. *De extatieker en de dichter worden beide* verteerd door gloed gans van binnen.
4. *Wat bedoel ik met dat vervuld-zijn door het transcendente van het woord?* De resonans van het woord in het onderbewuste zijn - *resonans die naar de oppervlakte te voeren mij feitelijk de lyrische taak schijnt* - zij ligt tussen de zin en de klankwaarde... Zijn beide verenigd, de zin en de klankwaarde dan spreek ik van de sonoriteit van het woord, *en daarmee bedoel ik, zoals in de schilderkunst*, het trillen der waarden tot elkaar... Dichtkunst, als alle kunst, is gesensibiliseerde stof. Maar stof is het woord met al zijn mogelijkheden van onderbewuste affectering... De metafysische bekommernis van de dichter moet zich geheel oplossen in de sensibilisering van het woord *door de keus van de plaats in het gedicht, door zijn*

acties en reacties, door zijn vriendschapsbanden en zijn vijandschap, door zijn keusverwantschappen. De woorden moeten de specifieke onderbewuste som die zich in de dichter om een gebeuren vormt naar de oppervlakte stoten. Het is het woord en niet de zin in zijn intellectuele opeenvolging en betekenis die bij machte is ons het transcendente hoorbaar te maken. Het is door de mededeling van onbekende resonaties dat de dichter nieuw is en ons de dingen toont als splinternieuwe munt.

5. *Van de literatuur uit blijft de waarheid dat de extatiese dichtkunst de hoogst denkbare is en een puur transcentale. In de extase is er geen verschil tussen opbouw en stof. In* de gewilde dichtkunst *is het zo dat het gedicht zich bewust opbouwt uit een onderbewuste stof... Extase en zuivere dichtkunst uit het onderbewuste ontmoeten zich in een mystiek der fenomenen en deze mystiek laat ons toe, zonder het goddelijke te misbruiken, dáár te accentueren waar ook de mystiekers het accent legden en* ons van dezelfde middelen van subjectieve introspectie te bedienen om tot het fantasmatische, dit is de geheimzinnige zijde van de dingen, door te dringen.

6. De verrukking zelve is het uitsluitend thema der zuivere lyriek. Verrukking: mijn woord gaat in het fantasma der dingen *en dringt tot gene waarde door, wier voren het blote verstand te diep liggen. En juist deze verrukking in de mogelijkheid der veruiterlijking, juist deze alleen laat mij toe uit te drukken die andere verrukking om het fantasma der intuïtieve kennis van het ding. In de processus van het woord wordt de ontwikkeling van het fantasma van het ding gered.* En doordat deze fantasmatiek van de kennis weldra wordt een fantasmatiek van het woord, treed ik, rationeel, in het bovenwerkelijke.

7. Ik streef naar een volledige armoede van het onderwerp, *opdat de geest door niets secundairs, door niets dat zuiver lyrisch is, zou worden afgeleid. Ik wil enkel mijn lyrisme hebben. Lyrisme is een tot op heden nog weinig bestudeerde bacil.*

8. Het vrijvers heeft een continueerlijke cadans, mijn vers integendeel is geïnstrumenteerd.

9. *Wat het gedicht zal worden weet ik niet, wanneer ik de praemisse-zin stel; ik wacht op*

de repercussie van deze zin in het sensibele onderbewustzijn. De wortels van de plant weten... evenmin om de bloem. De lyrische taak van het bewustzijn is grenswacht te zijn en daarop te letten dat de repercussie-zinnen niet de grens van de praemisse overschrijden.

10. Het beeld noem ik een indringster met onderofficieremanieren. Ik wil de gelijkheid in rechte en in feite voor al de gedeelten.

11. Ik verwerp de poëzie van de gemoedstoestand voor deze van de sensibiliteit. Overigens al de toestanden liggen als lyrische fenomenen voor de dichter op hetzelfde plan. Dit is een van onze bijzonderste ontdekkingen.

Lichten wij uit Van Ostaijens tekst de hoofdgedachten dan treft ons dat hij zijn poëzie als een *lyrische ontroering* opvat, die veroorzaakt door het 'schouwen van het transcendente', zo sterk is, dat ze deze transcendentie zichtbaar maakt. Hij stelt haar gelijk met een zwakkere vorm van de extase. Deze opvatting van de poëzie valt samen met zijn opvatting van het *expressionisme in de kunst, die hij een lyrische kunst* noemt, een lyrische kunst, die eerst door het opheffen van de dualiteit tussen subject en object, d.w.z. door de *extatische visie*, haar hoogste vorm bereikt: een unio mystica tussen het zich ontindividualiserend subject en het 'gebeuren'. (V.W.IV, 84, 106, Had. V.i.d.V., 230)

Maar zo de extatische dichtkunst de hoogst denkbare is, ze is wegens de onmogelijkheid van volmaakte veruiterlijking niet te verwezenlijken. Wel is de 'zuivere lyriek' mogelijk, die zich als de extase van dezelfde middelen van subjectieve introspectie bedient om tot de fantasmatiek, d.i. tot de 'geheimzinnige zijde van de dingen door te dringen'.

De zuivere lyriek is een gewilde dichtkunst: het gedicht bouwt zich bewust op uit onderbewuste stof. De woorden moeten de specifieke onderbewuste som die zich de dichter om een gebeuren vormt naar de oppervlakte stoten, d.i. de resonans van het woord in het onderbewuste moet aan de oppervlakte gebracht, de eigenlijke lyrische taak van de dichter.

Hier ligt zowel de sleutel als het knelpunt van Van Ostaijens uiteindelijke ars poëtica. Wanneer hij de poëzie in *Nogmaals Poëzie* (V.W.IV, blz. 380) definieert als: zij is eenvoudig een in het metafysische geankerd spel met woorden, welke betekenis hechten aan het woord, de resonans van dit woord in het onderbewuste, het onderbewuste, het fantasma en het transcendente? En dit alles in verband met zijn kunstcriteria.

Van Ostaijens theoretische benaderingen van het verschijnsel poëzie maken in geen enkel opstel een afgerond en logisch doordacht geheel uit, hoe rationeel hij zijn poëtische problematiek ook aanpakte. Het komt erop aan een steekhoudend verband tussen de begrippen te vinden. Hadermann is daar grosso modo in geslaagd en wat ik hier vooruitbreng steunt grotendeels op zijn onderzoek. Zo kan ik mij met zijn suggestie akkoord verklaren dat 'in latere opstellen van Van Ostaijen het woord meer ontroert dan het ding'. (Had. V.i.d.V., blz. 282) Het gaat Van Ostaijen uiteindelijk om 'de wereld van het woord' (V.W.IV, blz. 354) De wereld van het woord is niet die van de ervaringswereld, maar een 'Universum aus eigenem Recht' om het met Kant te zeggen, een innerlijke, geestelijke wereld, doel op zichzelf. Onder het woord dient echter te worden verstaan: 'het woord met al zijn mogelijkheden van onderbewuste affectering'. Dit gesensibiliseerd woord dient uit de diepte van het

onderbewuste (= het diepste verband der herinneringen) naar de oppervlakte te worden gehaald in de lyrisch-objectiefste vorm (= door zijn resonans of sonoriteit), met het oog aan de 'collectieve verlangens' (= het gemeenschappelijk onderbewuste' dat de ontmoeting tussen dichter en lezer mogelijk maakt) van de moderne lyriek te voldoen. (Proeve van Parallellen, V.W.IV, blz. 236, Had. V.i.d.V., blz. 287).

Als de subjectieve introspectie de veruiterlijking van de resonans van het woord mogelijk maakt kent de dichter een verrukking die hem toelaat ook de verrukking om het fantasma van de intuitieve kennis van het ding uit te drukken. Verrukking is het thema van de zuivere lyriek. Maar wat onder fantasma verstaan? Is het iets dat uit de dingen zelf ontstaat of wordt het aan de dingen toegevoegd? Van Ostaijen poneert eenwisselwerking. In zijn opstel over Heinrich Campendonk stelt hij het fantasma gelijk aan een 'manier van zien', het vatten van 'het mysterie' dat ligt in de betrekkingen tussen de fenomenen, tussen de aperceptie en de conceptie. 'Kunst is een kenvorm van de ware werkelijkheid. Niet het fenomeen telt, maar de aperceptie van het fenomeen, d.w.z. de relatie van de objectieve werkelijkheid tot het ik.' (V.W.IV, blz. 137-138). De 'manier van zien' kan gelijkgesteld worden aan wat Cocteau 'penser les choses' noemt, of 'introduire subjectivement une nécessité dans la nature' (V.W., IV, blz. 138). 'La forme doit être la forme de l'esprit' (Cocteau, le Secret professionel, blz. 230). Er is dus sprake van een subjectieve interventie, van een zien, een denken omtrent het geheim van betrekkingen tussen de fenomenen, waaruit een de werkelijkheid overschrijdende kennis voortvloeit, als een soort openbaring, die meteen in verrukking brengt. Deze verrukking zet zich om in lyrisme, de overgang van het fantasma der kennis naar het fantasma van het woord, dat het geheimzinnige zichtbaar maakt. De dingen omsluiten een geheim dat zijn fantasma niet prijsgeeft zolang we niet aannemen 'dat de dingen voor het subject een wijze zijn zich zelf waar te nemen' (V.W.IV, blz. 136).

De termen fantasma en onderbewuste brengen ons in de buurt van het surrealisme. Van Os-

taijen heeft er zich pertinent van gedistancieerd. Hij hield niet van de ‘onbegrijpbare annotering van het subconsciente *uitstromen*’ (k.v.m.) omdat ze indruist tegen zijn ‘gewilde dichtkunst’, een dichtkunst die niet automatische schriftuur wordt, maar bewust uit het onderbewuste opbouwt (zie ‘de lyrische taak van het bewustzijn is grenswacht te zijn’). Invloed van de zijde van de psychoanalyse (Freud) valt niet te betwijfelen, maar de benadrukking van het fantasma is eerder langs de kant van Apollinaire te zoeken: ‘Mille phantasmes impondérables auxquels il faut donner de la réalité’ (La jolie rousse, in Calligrammes, 1913-1916). Het valt echter te onderstrepen dat het fantasma op een relatie tussen de fenomenen en/of de woorden berust, een relatie die ‘door de vonk uit het samenstoten der woorden’ verrast (V.W.IV., blz. 271). Dit samenstoten is niet anders dan de *associatie*, liefst van contrasterende of van ver uit elkander liggende woorden, die een ‘trillen der waarden’ verwekt. Van Ostaijen vertelt hoe hij door de drie bioscoopwoorden ‘de blijde dood’ fantasmatisch werd gebiologeerd (Gebruiksaanwijzing der lyriek, V.W.IV, blz. 318) (Het is bevreemdend dat hij in verband met de associatie noch in zijn ars poëtica, noch in zijn kunstkritiek, naar de Italiaanse *metafysische* schilder Giorgio de Chirico, vriend van Apollinaire nog wel, verwijst, die ook door nieuwe verbindingen geheimnisvolle betrekkingen tussen objecten zocht te onthullen, en evenmin naar Lautréamont).

Bladzijde uit *Un coup de de's jamais n'abolira le hasard* van S. Mallarmé (1897). Eerste voorbeeld van typografie als ‘partiture’ van het gesproken gedicht.
De futuristische typografie van F. Marinetti: Parole in libertá (1913).
Twee bladzijden uit *Calligrammes* door Guillaume Apollinaire (1918). De linker laat een grafische nabootsing zien, de rechter heeft echter weer een ‘partiture’ karakter.

Er zijn dus betekenisaffiniteiten tussen fantasma, transcendentie en associatie.

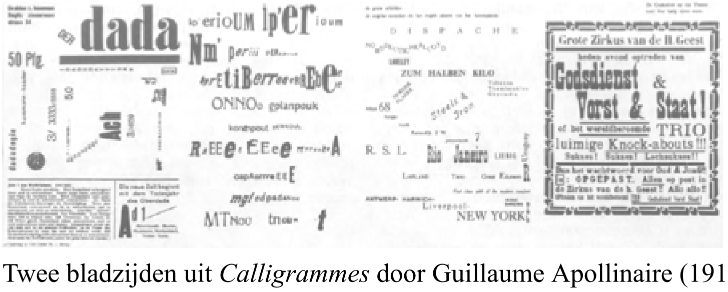
Van belang is nu dat de associatie het gebruik van het beeld (‘de indringster met onderofficieremanieren’) in Van Ostaijens poëzie verdringt. Hij verwerpt het beeld omdat het stelselmatig verdelen van het gedicht (zoals van het schilderij trouwens) in twee vlakken (dat van het vergelekene en dat van het vergelijkende) de ritmisch-organische samenhang stoort, terwijl een *voortdurend* appelleren op het verstand het groeien van het gedicht uit het onderbewuste tegenhoudt (k.v.m.). Het bewustzijn controleert wel, maar knapt de stroom niet af. Tegenover het vergelijkingsprocédé staat, dat in het onderbewustzijn alle ervaringen gelijkwaardig naast elkaar liggen. Uit deze ervaringen worden door de dichter die gekozen die, rond een lyrisch centraalpunt, naar lyrische ontwikkeling en met de verdunde band die de associatie is, zich in de vlakte van het gedicht laten plaatsen. Het thema is het subject, al de associaties zijn de verscheidene predikaten, in waarde naast elkaar gelegen, die dit subject gaandeweg uit zich, als elementen opbouwen... De diepten die (in het schilderij) van vorm tot vorm, (in het gedicht) van woord tot woord

ontstaan, moeten resulteren uit deze tegenstelling zelve... in de dichtkunst zulke die ligt tussen het samenstoten van vontraire affecten. (Proeve van Parallellen, V.W.Iv, blz. 244-245). Poëzie is *zuiver formeel-thematisch*. Vb.: *Melopee*.

4

Aan de ars poëtica, zoals ze in de plus minus synthetiserende tekst *Gebruiksaanwijzing der lyriek* (1925) werd uiteengezet, gingen creatieve en theoretische stadia vooraf, die *in hun*

geheel niet passen in het raam van Van Ostaijens poëtiek. Het is de voornaamste reden waarom Van Ostaijen ze voor hem zelf als voorbijgestreefd beschouwde. Zo stapte hij eerst af van het humanitarisme (*Het sienjaal*), daarna van het dadaïsme (*Bezette stad*). Zijn poëtisch credo vinden we het volledigst *weerspiegeld* in de *Nagelaten gedichten* (beter bekend onder de titel *Eerste Boek van Schmoll*, de gedichten vanaf 1921, samen met *Feesten van Angst en Pijn*, ongeselecteerd door G. Burssens in 1928 vrijgegeven). Hier moet echter attent gemaakt worden op het feit dat Van Ostaijen finaal zijn poëzie gelijkstelde met ‘lyriek’. Dit brengt mede dat notities over ‘lyriek’ in vroegere opstellen (denken we vooral aan *Over de typografie van Bezette stad*, 1922) toch dienen onder ogen te worden genomen. De vaststelling dat Van Ostaijen zijn dichterlijk streven exclusief uitdrukte door ‘Ik wil enkel mijn lyrisme. Lyrisme is een tot op heden weinig bestudeerde bacil’, dan gaf hij daarmee zijn hoofdbekommernis te kennen. ‘Ik wil enkel mijn lyrisme’, d.w.z. alleen de mijne en/of slechts (mijn) lyriek. Waarom? De lyriek moet hem als een te bereiken euforie hebben voorgestaan, het enige verweermiddel tegen existentiële nood of wanhoop, de enige mogelijkheid tevens om een gemeenschapskunst te verwezenlijken. Hij is er tussen 1921 en 1928 meer en meer van overtuigd dat ‘zijn’ lyriek, uit verrukking geboren, de anderen tot verrukking kan brengen. Daarom analyseert hij de ‘lyrische bacil’, die hij wel voor een veelvraat houdt, d.w.z. al het onzuiver lyrische tijdens de ontwikkeling van het gedicht opvretend, maar hij ziet er geen pathogene bacil in, hij vernietigt ten goede. Bij Kandinsky vinden wij de bepaling: ‘Das Wort is ein innerer *Klang*’ (k.v.m.). Ook voor Van Ostaijen is het door de ‘innerlijke klank’ (de sensibilisering van het woord) dat het gedicht over komt en het ‘trillen der waarden’ (resonans) bij de lezer opwekt. (‘Minstens wordt het woord innerlijk gezegd. Het woord is par définition gesproken’. Over de typografie, VW, IV, blz. 106). We leven in het land ‘woordklank’ (ibid). Zijn lyriek is letterlijk te nemen en bij uitstek ‘de sonoriteit van het woord’ de vereniging van de zin en de *klankwaarde* (Gebruiksaanwijzing V.W. IV, blz. 318). In een vorig stadium (dat van *Bezette stad*), onder invloed van de dadaïstische experimenten, hechtte hij, om die klankwaarde te accentueren een bijzondere waarde aan de *ritmische typografie*. Daaronder verstond hij ‘de vertaling door het gedrukte woord van het muzikale in het grafische’ (V.W. IV, blz. 104). De typografie heeft alsdan voor doel de lezer aan het affekt van het gesproken woord te herinneren. Daar de instrumentatie voor Van Ostaijen de techniek van de poëzie wordt, betekent de ritmische typografie een onontbeerlijke geschreven partituur. We vinden in *Over de typografie* (V.W. IV, blz. 104-110) de eerste tekst over fonetische poëzie in het Zuidnederlands taalgebied.



Twee bladzijden uit *Calligrammes* door Guillaume Apollinaire (1918): De linker laat een grafische nabootsing zien, de rechter heeft echter weer een ‘partiture’ karakter.
Eerste nummer van het te Berlijn direkt na de eerste wereldoorlog verschenen tijdschrift Der Dada.
Een ‘optophonetisch’ gedicht van Raoul Hausman (1920).
Twee bladzijden uit Van Ostaijens *Bezette stad* (1921).

> De lezer attent maken op de meer dan journalistieke betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. De medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademhalen. Het spilwoord - aantrekkingskern, waar rond de atomen zich groeperen. Kristallisatie. De spanning van het oppervlakkige woord tot het dimensieloze. Contrapunt... (VW., IV, blz. 108).

De gedrukte tekst is voor Van Ostaijen in eerste instantie de grafische aanduiding der sensibiliteitswaarden van de sonoriteit der woorden. Hij vermeldt uitdrukkelijk dat met

de typografie van 'harmonika' hij niet het grafisch aspect van het voorwerp wil nabootsen, wel de vertaling van het ding in het fonetische wil aanduiden (VW., IV, blz. 109). Het gedrukte woord is de enige communicatieve wijze om met de lezer in contact te komen, is een *visueel middel*, maar mag onder geen voorwendsel voor autonome, grafische, visuele poëzie doorgaan, want die bestaat voor hem niet. Poëzie is enkel het gesproken woord (VW., IV, blz. 104).

Onwillekeurig echter ontkomt zijn ritmische typografie het woordobjekt niet - dat op Apollinaire (*Calligrammes*) teruggaat - en nog minder, zoals hij zelf bekent, kan hij beletten dat ze voortspruit uit 'zuivere subconsciënte ritmische noodzakelijkheid' en zich dus als 'visueel ritme' voordoet (Hadermann: Paul van Ostaijen, 1965, blz. 183). In feite realiseert hij in zijn dadaïstische periode *audio-visuele poëzie*. Hij gaat niet in op de abstrakte fonetische poëzie, zal de klank dus niet als zelfstandig taalmateriaal, zoals Raoul Hausmann, aanwenden. Het zou tegen zijn bepaling van sonoriteit: zin + klankwaarde, indruisen.

Vanzelfsprekend had de processus van het woord o.v. de processus van de sonoriteit, de armoede van het onderwerp voor gevolg. 'Niet de zin in zijn intellectuele opeenvolging is van betekenis,... maar de mededeling van onbekende resonanties'. Reinthematische dichtkunst eist een reductie van de taal, wanneer ze van een praemisse-zin vertrekt en de instrumentatie deze zin niet mag overschrijden. Van Ostaijens lyriek heeft niets te vertellen (Het gedicht is en legt niet uit, zoals een plant), ze heeft de eenvoud van weinig woorden nodig om het 'lyrisch geluk' te realiseren (V.W., IV, blz. 293). Vbn.: *Berceuse presque nègre. Zon brandt de rozelaar, Leg uw hoofd zo in mijn arm, Berceuse Nr. 2.*

5

Na *Bezette stad* heeft Van Ostaijen het experiment niet voortgezet. In zijn *Gebruiksaanwijzing* komt hij op de ritmische typografie niet meer terug. Wel wijdde hij een paragraaf aan de sensibilisering van het woord, die berust op het 'ontdekken van keusverwantschappen der woorden'. Daarbij aansluitend zijn paragrafen uit de opstellen *Modernistische dichters I en II* (1923) en *Hubert Dubois* (1926), waarin naar de techniek van August Stramm en Hubert Dubois zelf verwezen wordt. Het gaat hier over 'het ordenen van het subjectieve tot grotere algemeengeldigheid en de middelen die men daartoe aanwenden kan':

> de dynamische verder-ontwikkeling van het eerst-gezegde (praemisse-zin, P.d.V.), de herhaling, de omstelling, de valeurs van negatieve en positieve zin, de climax door middel van het bijvoegen van een nieuwe bepaling en nog andere middelen... (V.W., IV, blz. 290).

Van Ostaijen legt definitief de stress op de concentratie- en decentratietechniek van Stramm (het woordelijk uitdenken van het thema, V.W., IV, blz. 123) en de 'lyriek van de wordende voorstelling' van Dubois (V.W., IV, blz. 293), een organische prosodie die hij dynamisch-melodisch op punt stelt. Zijn vermogen ritme en visie in een sonoor volumen om te zetten, maakt dat tal van gedichten als lyrisch scenario

kunnen opgevat. Het is dan ook niet verwonderlijk dat teater en film er beslag op leggen.

6

Van Ostaijens poëtiek loopt ergens parallel met die van Stéphane Mallarmé, wien het voorstond 'de donner un sens plus pur aux mots de la tribu'. *Door zijn wijze de fenomenen te zien onder een veranderde belichting van het begrijpen*, d.w.z. door het publiek een nieuw aspect te tonen van tot beuwordens toe geziene en gewaand door-en-door gekende fenomenen, volvoert de dichter de creatie: de nieuwe goocheltoer... (de goochelaar) doet alsof hij magiër was en... voert hij de mensen in een gewaande sfeer van het occulte. De dichter doet niet alsof: hij doet. In eerste instantie verrast hij de mensen; dan schaakt hij ze. Poëzie is eeuwig, maar een gedicht wordt uit momentele spanning: *het verlangen de dingen voor de eerste maal te zien* (Mod. dichters, V.W., IV, blz. 114, k.v.m.). Hier leunt Van Ostaijen bij J. Cocteau aan.

De dichter een goochelaar, maar dan iemand die het goochelen bepaalt als 'een wijze de fenomenen te denken' (V.W., IV, blz. 115). De fenomenen (voor de eerste maal) te zien onder een veranderde belichting van het begrijpen, komt neer op het ontdoen der fenomenen van hun sociologische, filosofische en religieuze vertekeningen. Wat Van Ostaijen met de 'absolute lyriek' betracht, is *de volkomen rust in het louter schouwen* der dingen:

Het is een verre weg
naar de passieloze berg
  van het blote schouwen
    Logos
    Tao
      (*Zo ook gaat de geliefde*)
Meikever legt zich
  verre zoeven
    rust
          (*Land Mei*)
Kom aan mijn borst
kom aan mijn borst
daar rust gij aan een lijf
            (*Lorely*)
ik leg op uw mond mijn hand
      wees rust
          (*Gedicht*)
doe de deur dicht van de doos
Ik slaap
        (*Berceuse Nr. 2*)

zodat het roerloos hangt aan d'einderkom
        (*Ogen*)
het eerste smaken van een narkose
    (*De oude man*)

Een zuiverder zin aan de woorden geven leidde Van Ostaijen naar de zuivere (absolute) lyriek, die hij echter niet met godsdienstige metafysiek wil verward zien. Wel doet hij beroep, door zuivere lyriek met 'verrukking' gelijk te stellen, op de middelen die de extase (mystiek) aanwendt. Hij onderstreept uitdrukkelijk dat voor hem een 'mysticisme rond de *kennis* van de fenomenen het mysticisme in God vervangt' (V.W., IV, blz. 319).*

Eindnoten:

1 In De Tafelronde I, 7, 1953, blz. 357-372.
2 Uitg. Ontwikkeling, Antwerpen, 1970.
Verdere beknopte literatuurlijst:
Hadermann, P.: Paul van Ostaijen, Uitg. Ontwikkeling, Antwerpen, 1965
De Vree, Paul: Paul van Ostaijen en het Dadaïsme, in *De Vree, P. en H.F. Jespers:* Paul van Ostaijen, Uitg. De Galge, Brugge-Antwerpen, 1967
De Vree, Paul: Vergelijking met de voorgangers, in Vers Univers, 7e j., nr. 6, 1e serie, nr. 6, 1 sept. 1967, blz. 8-16.
De Roover, Adriaan: Paul van Ostaijen, Uitg. Desclée de Brouwer, Brugge, 1958
Bellemans, A.T.W.: Poëtiek van Van Ostaijen, Uitg. De Nederlandse Boekhandel, Antwerpen, 1939
Paul van Ostaijen: Verzameld Werk, 4 delen, (verzorgd door G. Borgers) Uitg. Bert Bakker, C. De Vries-Brouwers, De Sikkel, A. Van Oorschot, Daamen, Antwerpen - Den Haag - Amsterdam, 1952-1956.
* Uit: Vlaanderen nr. 122. Jaargang 20-november 1921

Konsekwente Kritiek*
J.J. Oversteegen

Het is, eigenlijk, ondoenlijk de kritische artikelen van Van Ostaijen als een losstaand verschijnsel te bespreken. Niet alleen is een kenschets van Van Ostaijens kritiek alleen mogelijk tegen de achtergrond van de literaire situatie waarbinnen zij funktioneert - zoals bij alle overwegend ergocentrische critici - maar bovendien vormen scheppend werk, poëtica, kritische theorie en kritische praktijk bij deze auteur een grondig doordacht en sluitend geheel, meer dan bij enige andere Nederlandse auteur, - of het moest Verwey zijn, of Van Eyck.

Zelf was Van Ostaijen zich helder bewust van deze samenhang: 'Een benaderend objectief oordeel heeft slechts waarde wanneer het is van iemand die zijn standpunt heeft "*dans* la mêlée"' (102).[1] Wie zo'n opmerking leest als een uiting van schijnobjektiviteit, omdat de denkbeelden blijkbaar uiteindelijk bepaald worden door een persoonlijke partijkeuze, geeft zich onvoldoende rekenschap van de konsekwenties. Waar het om gaat is, dat voor een lezer pas een perspektief tussen de feiten ontstaat, als de schrijver zich *op een bepaalde plaats* stelt, een standpunt heeft. Wat die lezer alleen maar eisen mag, is dat dit standpunt onomwonden en expliciet is; dan kan terecht van 'objektiviteit' - ik noem het liever; feitelijke kontroleerbaarheid - gesproken worden. En over de graad van duidelijkheid en ondubbelzinnigheid hoeft men zich bij Van Ostaijen niet te beklagen. Niet voor niets heeft hij eenmaal het in zijn ogen verkeerde type kritiek als volgt veroordeeld: 'Een merkwaardig doel: gelijk halen, zonder voorafgaande principiële vooruitzettingen, zonder... theorieën.' (97) Om welke soort kritiek het ook gaat, zonder theorie behoort zij voor Van Ostaijen tot het verkeerde type.

Natuurlijk zou men dit, zoals vaak gedaan is, een apologie van het dogmatisme kunnen noemen, maar ook dat is weer rekenen buiten de waard. Van Ostaijen zegt er namelijk uitdrukkelijk bij, wat voor hem het belang van een 'theorie' is: 'Theorieën zijn naar de consequentie der theorie op zich-zelf en naar de verhouding tussen theorie en kritiek te controleren.' (96) Ik neem aan dat menige lezer, met mij, verbaasd opkijkt van het wetenschappelijk aktuele karakter van de twee argumenten die hier ter verdediging van de theorievorming aangevoerd worden. Verder is het duidelijk, vooral uit andere passages van het geciteerde artikel, dat een kritisch-poëtikale theorie voor Van Ostaijen kontroleerbaar moet zijn op het feitenbestand, wil zij waarde hebben: 'zonder een theoretisch standpunt - toetssteen voor alle concrete gevallen - moet deze toestand van de kritiek hopeloos chaotisch blijven.' (99) Dit slaat weliswaar op konkrete gevallen van *kritieken* en niet op de te kritiseren *werken*, maar als men deze eis van een kontroleerbare kritische theorie kombineert met het postulaat van de objektiviteit, kan toch niets anders bedoeld zijn, dan dat kontroleerbare theorieën in de objektieve feiten hun bevestiging vinden. Een kritiek moet in overeenstemming zijn met een expliciete theorie, om objektief te kunnen zijn, d.w.z. kontroleerbaar op de literaire feiten.

En daarmee ben ik terug bij mijn startpunt: om iets steekhoudends over Van Ostaijens kritische praktijk te kunnen zeggen, moeten wij beginnen met een korte karakteristiek van zijn poëtica en zijn kritische theorie. Tussen deze twee maakte

* Uit: Vlaanderen nr. 122. Jaargang 20-november 1921

Van Ostaijen zelf overigens geen onderscheid; als ik dat wel doe, is dat niet omdat ik meen dat er geen direkte relatie bestaat - integendeel, ik meen zelfs dat overeenstemming tussen poëtica en kritische theorie een voornaam criterium is voor het belang van beide -, maar juist omdat het mij beter in staat stelt, de integratie van Van Ostaijens denken over de literatuur ad oculos te demonstreren.

De poetikale grondslag

Er is zoveel over dit onderwerp te vinden in dat ene deel van het *Verzameld werk*, dat mijn korte bespreking een krasse reduktie moet inhouden.

Eerst enkele citaten. 'Het kunstwerk is een organisme. *Het kunstwerk is een levend wezen*' (84); 'opgave van de kunstenaar uit ontindividualisering' (84). En hetzelfde, op eigen werk toegepast, in het zo belangrijke artikel 'Wies Moens en ik'[2]: 'ik wil dat de gedichten verschijnen als vrije organismen, zonder verband tot de

schepper'. (358) Ik geef deze citaten niet omdat zij in de Europese literatuur van die jaren zo uitzonderlijk zouden zijn. Het interessante is eerder dat Van Ostaijens *uitgangspunten* grotendeels gemeengoed blijken te zijn (wie denkt niet bij de term 'organisme' aan het konceptuele stelsel van de Romantiek, bij 'ontindividualisering' aan Eliot, Valéry, Nijhoff en zovele andere tijdgenoten?), maar dat haast niemand het in zijn hoofd heeft gehaald om met zoveel hardnekkigheid en konsekwenties ervan uit te werken. Ziehier bijvoorbeeld hoe Van Ostaijen streng logisch de schakel tussen de twee geciteerde stellingen tot stand brengt:

> Omdat het kunstwerk door zich-zelf een organisme moet zijn en *voor zich-zelf is.* Aseïteit [d.i. onherleidbaarheid]. Daarom moet het kunstwerk naar de wetten van *zijn* materie en *zijn* geest gedetermineerd zijn en niet naar de wetten van een vreemd lichaam en van een vreemde geest. (85)

En, vanuit het kunstwerk gezien, is de geest van de schrijver (de kunstenaar) een 'vreemde' geest. Hetgeen weer betekent dat ideeën, gevoelens, ethische opvattingen geen plaats kunnen krijgen in het literaire kunstwerk, behalve als objekt, als *thema.* 'Poëzie is woordkunst. Niet mededeling van emoties. Maar wel de visie wordt gelokaliseerd door de vorm van het woord. Ook zeker niet mededeling van gedachten.' (89) Emoties en gedachten mogen nooit als rechtstreekse en expliciete uitspraak van de schrijver gegeven worden, - men denke aan het toen in zwang zijnde miserabilisme om het krasse, schokkend 'estheticistische' karakter van Van Ostaijens opvattingen in de ogen van anderen te kunnen meevoelen.

Wat telt is, als gezegd: de 'visie' en de 'vorm van het woord'. Dit moet men niet verwarren met 'vorm' en 'inhoud' (in de zin van: het komplex van woordbetekenissen in hun samenhang). Voor *die* relatie is in Van Ostaijens poëtica geen plaats. Wanneer hij, zoals in het begin nog wel eens gebeurt, met zovele anderen mee vaststelt dat 'vorm' en 'inhoud' niet te scheiden zijn, dan is dat van zijn positie uit eigenlijk al het accepteren van een verbaal misverstand. Immers, wat meestal 'inhoud' heet, noemt hij 'thema', en het thema is alleen maar objekt, materiaal. Voor dichter noch criticus heeft dit *op zichzelf* enig belang. Het enige wat er toe doet, is, *hoe het thema gezien wordt*, de optiek, de 'wijze zich het thema te denken' (passim). En dat is alleen kenbaar uit de vorm ('de visie wordt gelokaliseerd door de vorm van het woord'); wat er aan 'inhoud', aan ideeën en sentimenten, in een gedicht te vinden is, anders dan als thema of in de indirekte presentatie van een bijzondere wijze van *zien* van dat thema, is een onlyrische toevoeging aan het gedicht, een corpus alienum. Tussen *die* 'inhoud' en de vorm bestaat per definitie *geen* relatie, want de vorm is een beslissend aspekt van het gedicht, en deze zgn. 'inhoud' staat erbuiten.

Dit standpunt zal in de ogen van velen 'formalistisch', en daarom verwerpelijk zijn. En inderdaad, het dwingt de criticus, zijn uitgangspunt te zoeken in de nauwkeurige analyse van formele gegevens. Maar wat wil men anders, als men de stelling 'vorm en inhoud zijn onscheidbaar' serieus neemt? En bovendien: nooit heeft Van Ostaijen beweerd, dat die formele beschouwingswijze een eindpunt zou zijn, altijd heeft hij uitdrukkelijk vastgesteld dat het belangrijkste is: het lyrische standpunt van de dichter in de wereld der verschijnselen. Alleen, hij stelt dat dit standpunt slechts *uitgesproken mag worden*, en van de kant van de lezer slechts *gekend kan worden*, in de wijze van vormgeven. In zijn eigen woorden weer:

> Hiermee is reeds geantwoord op de vaak gestelde vraag of ik dan louter op het formele belang leg, een ambachtelijk, formalistisch standpunt. Neen, de vorm heeft an sich geen belang, d.w.z. de vorm heiligt niet het gedicht. Maar de Vorm hoort alleen de drager te zijn, de expressie van het ethos ['alleen', d.w.z. het ethos kan niet langs andere weg uitgedrukt worden dan via de vorm]. Voor mij is het lyrisch vals dat het gedachtelijke addendum in het gedicht het ethos uitdrukke; en verkeerd is het ook het uit te drukken door een persoonlijke pathetiek, die wel de toehoorders overrompelt maar juist daardoor de gaafheid het in-zich-geslotene van het gedicht doorbreekt, gelijk een bast op een schone keramiek (360).

Een onvermijdelijke konklusie uit de nadruk die Van Ostaijen legt op het belang van de 'optiek', voorzover deze zich formeel uitdrukt, is dat hij de poëzie weliswaar onbruikbaar acht als middel om een levensbeschouwing expliciet uit te spreken, maar dat hij haar anderzijds het vermogen toekent, om door de wijze van presenteren van het thema (de 'vorm') de kijk van de schrijver op de ons omringende wereld tot uitdrukking te brengen. En, gezien de grote waarde die hij in de praktijk aan de poëzie hechtte, mag men aannemen, dat het hier om een heel bijzonder vermogen gaat, dat te maken heeft met een eigensoortig inzicht in de verschijnselen, een niet-wetenschappelijke wijze van *kennen* van de werkelijkheid. De kenfunktie van de poëzie is dan ook herhaaldelijk door hem naar voren gebracht: '[dichten is] het uitdrukken van de intuïtieve kennis van de wereld' (292). En elders, in een kenmerkende mengeling van hybris en zelfrelativering:

> het gedicht, net zoals goochelarij, is zich-zelf doel. Een rubriceerbaar verschil bestaat dus tussen beide niet. Alleen het gedicht is de goochelarij van een dichter. Er is dus verschil van niveau. Terwijl de goochelarij geen verklaring met zich meedraagt, behelst het gedicht-goochelarij a-priori over het goochelen heen een standpunt: de wijze, de dingen,

> ja, de wijze de fenomenen te denken. De dichtkunst is steeds nederig. Zij noemt zich goochelaar. In werkelijkheid is zij Pythia (115).

Werkelijkheidsduiding langs de weg van het onderbewuste, zo kan men kort de wijze van kennen die de poëzie eigen is karakteriseren.

Kritische theorie

Hoewel Van Ostaijen nooit een afgeronde theorie van de kritiek heeft opgesteld, kost het weinig moeite, er een uit zijn losse uitlatingen samen te stellen. Het verband met de poëtica is zo rechtlijnig, dat men ook omgekeerd te werk kan gaan: de poëtica bij de kop nemen, en daaruit de kritische principes deduceren, op logische wijze. Ik volg deze laatste weg, en lever bij de resultaten vervolgens citaten van Van Ostaijen, om de juistheid van de afleidingen te demonstreren. Daarmee is dan tegelijk het logisch koherente karakter van Van Ostaijens denkwereld aangetoond.

1. Als het 'openlijk geavoueerde' standpunt van de dichter t.o.v. zijn omgeving, de maatschappij, de politiek, geen aspekt van het gedicht is, ja zelfs strijdig met de eisen van de lyriek, dan is ook voor de criticus de levensbeschouwing irrelevant; hetzelfde geldt voor de intenties van de auteur voorzover die zouden blijken uit iets anders dan uit de vorm die zij gekregen hebben.

Citaten:

> laat ons enkel van dichters of auteurs spreken; de denkbeeldige identiteit van strekking in de lommerd zetten en enkel van parallel-verschijningen dan spreken wanneer de resultaten, de gedichten dààr naar conceptie en techniek toe nopen (117).

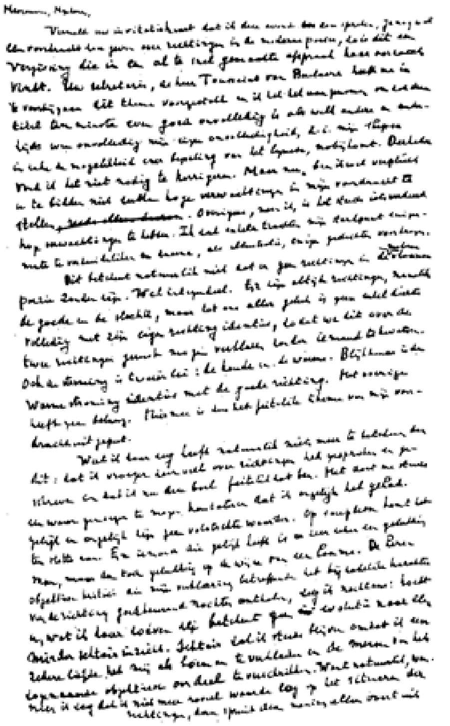
2. Anderzijds 'heiligt de vorm het gedicht niet' (zie hierboven). Konsekwentie: men wordt geen dichter door een vormgeving te volgen die als het leengoed van een heersende richting mag gelden. En vanuit de criticus gezien: er is geen 'juiste' of 'onjuiste' richting, alleen goede en slechte poëzie.

Citaat: 'Een expressionistisch dichter geldt [...], in zover hij niet expressionistisch is, elk dichter in zover hij beduidender is dan zijn eigen systeem'. (273: de term 'tijdvakdichter' wordt daar dan ook negatief gebruikt).

3. Als vanuit de dichter ontpersoonlijking het doel is, dan is vanuit de lezer (de criticus) het leven van de dichter irrelevant. Op p. 166 wordt dan ook het afdrukken van portretten bij dichtbundels gehekeld.

4. Als Poëzie in laatste instantie een wijze van duiden (kennen) van de ons omringende wereld is, die echter niet langs de weg van rationele analyses gebeurt, maar door de wijze waarop een bepaald gegeven poëtisch gevormd wordt, dan is de enige manier voor de criticus om de essentie van een gedicht vast te leggen: via de

wijze van hanteren van het thema (dat zelf van geen belang is) het ‘standpunt in de wereld’ van de dichter bepalen. In andere termen gezegd: langs de weg van een formele beschouwing, en alleen langs die weg, doordringen tot de optiek van de schrijver op de ons omringende wereld.



Eerste bladzijde van zijn lezing voor de Vlaamsche Club in Brussel op 8 december 1925.

Citaten: ‘Esthetische grenzen zijn naar de vorm, niet naar de inhoud [dat is hier: het “thema”] te bepalen’ (84). Dan: het ‘ethos’ van de dichter, waar de criticus tenslotte op uit moet zijn, is niet vast te stellen uit expliciete standpuntsbepalingen (zie boven), maar is alleen zichtbaar in de gedaante waarin het ‘ongewild en onbewust zich door al onze handelingen door manifesteert’ (360), hetgeen in het geval van de poëzie wil zeggen: in de gedichten zoals zij geformeerd voor ons liggen.

Kortom, de criticus heeft zich niet bezig te houden met de persoon van de dichter, zijn bedoelingen, zijn standpunten, maar slechts met twee kwesties: welke optiek op de werkelijkheid drukt de schrijver impliciet uit? en hoe doet hij dit?

Citaten:

> Kritiek is inwijding [d.i. informatie]. En niet een biecht van de kritiker. De kritiek heeft slechts op twee vragen te antwoorden. De vraag naar het visionaire in het werk (de spiritualistische inhoud) en deze naar de gelijkwaardige technische realisering van deze visie in het kunstwerk (90).

Ik hoop dat het woord ‘inhoud’ na het bovenstaande geen verwarring meer zal stichten. Dit dubbel-doel wordt door Van Ostaijen steeds opnieuw omschreven, uitgebreid bijvoorbeeld in het onthullende artikel waarin hij zich verzet tegen het poneren van een samenhangende ‘jonge generatie’ op grond van een verondersteld gelijke levensverhouding. Men dient als criticus slechts op twee dingen te letten, zegt hij

daar: ‘het standpunt in de fenomenaliteit’ en de ‘zeer diverse techniek die duidelijk deze conceptie illustreert’ (111), en als men dat doet, blijft er niets over van een generatie die een ‘eenheid’ zou vormen.

Hoe heeft Van Ostaijen zich in de praktijk van zijn kritieken gedragen? Heeft hij zich zelf gehouden aan deze dubbeltaak: het vaststellen van een (lyrisch) standpunt in de ‘fenomenaliteit’ enerzijds, van de min of meer adekwate vormgeving anderzijds? En heeft hij dat, in overeenstemming met de eigen eisen, op kontroleerbare wijze gedaan?

Kritische praktijk

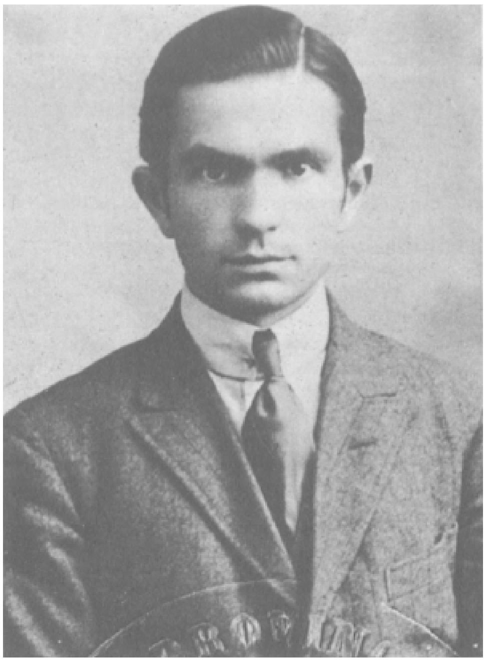
Een eerste observatie, waarvan iedereen de geldigheid onmiddellijk kan vaststellen of ontkennen, is dat in Van Ostaijens kritieken een aantal referentiepunten voor beschrijving en oordeel *afwezig* zijn, die wij bij andere critici (vaak) wel aantreffen. Zo zijn biografische details en morele oordelen niet te vinden. Moeilijker is het, op overtuigende wijze te laten zien wat hij wèl doet. Dat moet in dit korte bestek namelijk gebeuren aan de hand van enkele citaten waarvan het belang eigenlijk alleen vast te stellen is door die lezers die het geheel van Van Ostaijens kritieken kunnen overzien. De minder beslagen ten ijs komenden moeten van mij maar aannemen dat het niet gaat om losse uitlatingen, maar om de konkrete vertegenwoordigers van een bepaald *type* uitspraken.

Wie de ‘ontpersoonlijking’ als (voornaamste) taak van de dichter poneert, heeft daarmee in principe een middel tot het vellen van waardeoordelen in de hand; het gaat immers om een norm. Van Ostaijen doet inderdaad herhaaldelijk pogingen tot het vaststellen van waarden op grond van deze norm. De ‘strijd tegen de zinnen’ bij Van de Voorde bijvoorbeeld, noemt hij vanuit de lezer oninteressant, omdat ‘het werk niet genoeg van de schepper werd ge-

isoleerd' (117), hetgeen ongetwijfeld een oordeel is dat overeenstemt met de (poëtikale) theorie. Maar hoe zit het met de kontroleerbaarheid naar de kant van de feiten, het werk, toch ook door Van Ostaijen zelf geëist? Die dunkt mij afwezig. Door een direkte toepassing van de poëtica op het objekt ontstaat een tautologie: Van de Voorde's werk is niet goed omdat het niet los staat van de schepper; een werk moet los gemaakt zijn van de schepper om goed te zijn. Wat wij hadden willen horen, is: hoe kunnen wij ondubbelzinnig vaststellen, dat Van de Voorde zijn werk onvoldoende 'ontpersoonlijkt' heeft? Een verwante opmerking vinden wij in een kritiek op Cocteau's *Le Grand écart*[3], waarvan maar één tekort ontdekt wordt: dat 'de auteur zich-zelf situeert' (151), in tegenstelling tot bv. Dostojewsky, wiens *Idioot* 'geen gevolgtrekking betrekkelijk Dostojevski [permitteert]' (151). Dat kan waar zijn, maar weer zien wij niet hoe het bewezen moet worden.

De ontpersoonlijking lijkt dus minder geschikt om onverwerkt als criterium voor kritische uitspraken gebruikt te worden, hetgeen bepaald niet alleen voor Van Ostaijen geldt (Eliot!). In de zoëven geciteerde Cocteau-kritiek komt echter een ander criterium voor dat zich beter voor een feitelijke adstruktie leent, en deze dan ook krijgt: *Le Grand écart* is een 'roman, niet geringer poëtisch in de constructie zelve dan in de lyrische bijzonderheden, een evenzeer door de wijze de dingen te denken als door de onmiddelbare uitdrukking daarvan gehandtekende roman.' (151) Het hele artikel nu, is een adstruktie van dit oordeel, en dat de normen zelf de kern van Van Ostaijens poëtica weerspiegelen, zal iedere lezer wel duidelijk zijn.

Er zijn meer boekbesprekingen van Van Ostaijen, die tonen, dat het vooral de these van de onrechtstreeksheid van de poëzie is (nog eenmaal: het gedicht niet als direkte uitspraak over de wereld, maar alleen als uitspraak op te vatten in zoverre er een bepaalde, formeel gerealiseerde, optiek in aan te wijzen is), die de kansen op een kontroleerbare kritiek kreëerde. Wanneer dat alleen *theoretisch* het uitgangspunt van de kritiek is, zoals het artikel over Paul Verbruggen (p. 167 vlgg.), waarin na de beschrijving van de 'geestelijke ambiance' van de bundel overgegaan wordt 'van de voorstelling naar de techniek' (167), staat de lezer nog met honger van tafel op; maar niet zelden weet Van Ostaijen zijn door de poëtica bepaalde kritische standpunt volledig te dokumenteren met feiten van zijn objekt, en daardoor geheel kontroleerbaar te blijven voor zijn lezers. Zo bijvoorbeeld in de trefzekere kritiek op Moens en Mussche, die in hun werk precies datgene doen wat Van Ostaijen afwijst; de norm wordt expliciet op tafel gelegd, en de, duidelijk beschreven, feiten komen ernaast te liggen. Iedere lezer kan nagaan of, vanuit zijn norm, Van Ostaijen gelijk heeft of niet:


Pasfoto van Paul van Ostaijen uit 1926.

> bij Moens en bij Mussche constateer ik: een mateloos uitbuiten van het élan [d.i. het gevoelsélan, dat volgens Van Ostaijen buiten het gedicht blijft staan], een voorkeur voor zulke gebeurtenissen uit het dagelijkse leven die, omdat zij gewoon zijn, nederig worden gewaand [dus: het thema wordt om zich zelf werkzaam geacht, en niet om de wijze waarop het gehanteerd wordt]; een voorliefde voor het souvenir niet als fenomeen, maar om zijn pathetische nederigheid; technisch, gebruik van woorden in hun overdrachtelijke betekenis en gebruik van een beeldspraak die, onprecies, nochtans als een verduidelijking is bedoeld [...]; de keus der kwalificatieven tot een specifiek vocabularium toe deze beide dichters eigen; in de ontplooiing van het gedicht een hang naar het magnificisme van de lange volzin met achteraan de magnifieke ontplooiing van het beeld - foei, een pauwstaart! - waarbij de bijbel als model wordt gesteld. (112-113)

Men kan het met de poëtica oneens zijn, en met de normen die daaruit voortvloeien[4.], men kan voor mijn part *alle* hier gebruikte normen plus de poëtica waaruit zij ontwikkeld zijn verwerpen, maar men kan *niet* beweren dat Van Ostaijen zijn normen onduidelijk houdt of de toepasbaarheid ervan op het feitenmateriaal uit het oog verliest. Er zijn verschillende kritieken van Van Ostaijen te noemen, die op dezelfde wijze norm en feiten konkreet leveren,

Eindnoten:

1 Cijfers achter een citaat verwijzen zonder uitzondering naar bladzijden van Paul van Ostaijen, *Verzameld werk; proza; kritieken en essays.* (Verzameld werk IV). [Antwerpen / Den Haag / Amsterdam, 1956].

2 Ik ben mij ervan bewust, citaten uit ver uiteenliggende ontwikkelingsfasen naast elkaar te plaatsen. Daartoe meen ik echter het recht te hebben vanwege de kontinuïteit van Ostaijens denkbeelden op het onderhavige gebied.

3. Weliswaar gaat het om een roman terwijl ik moedwillig dit hele artikel door slechts over poëzie gesproken heb, maar uit de citaten verderop zal blijken waarom dat in dit geval geen probleem hoeft op te leveren.

4. Ik kan er helaas niet aan beginnen, alle subnormen, als: de verwerpelijkheid van beeldspraak en de onjuistheid van direkte kwalifikaties, uit te werken en in alle kritieken na te speuren.

De criticus Paul van Ostaijen*
H. Marsman

Voor mij was Paul van Ostaijen vóór alles criticus. De sterkste en scherpste wellicht der jonge Vlaamsche litteratuur. Hij had een diep inzicht in poëzie, in moderne vooral; een soepel aanvattingsvermogen, een krachtig begrip, een uiterst-ontvankelijk gevoel. Hij had normen, die men niet deelen hoeft, mits men hun levenwekkende kracht erkent en ervaart: nergens verblindden zij hem, nergens stremden zij zijn souplesse, nergens verengden zij hem: hij bleef ruim receptief, maar hij keurde, kende en koos. Hij koos de modernen, de roekeloozen, de novateurs, de ontdekkers, de pioniers; hij versmeet de geijkten, de doodsbenauwden, de epigonen en conservateurs. Hij koos, in laatste instantie, in poeticis: poëzie. Met een snel, scherp inzicht, met een heldere liefde, met een fel instinct.

Ik lees critiek om haar creatieve spanning als geschrift; om de stimuleerende kracht van haar normen; om haar inzicht, dat het mijne verbreeden en verscherpen moet tegelijk; om haar smaak, die de mijne veredelen moet. Ik vond wat ik zoek voor een groot deel in Paul van Ostaijen.

Ik lees critiek op mijn eigen werk ter verruiming en versterking van mijn zelfcritiek; en ik vond deze twee in zoo hooge mate in wat van Ostaijen over mij schreef, dat hij daardoor alleen reeds onvergetelijk voor mij werd.

Laat de jongere Vlaamsche dichters zijn nagedachtenis eeren door zich, vernieuwd bezield door zijn woord en gezuiverd door zijn begrip, onvoorwaardelijk over te geven aan het scheppend beginsel: de forma formans.

[Vervolg Konsekwente Kritiek]

zoals bijvoorbeeld wanneer Alice Nahons 'oprechte onoprechtheid' (kunstmatig gevoel) geadstrueerd wordt door erop te wijzen dat in één gedicht van 33 regels (titel inkluis) 19 verkleinwoorden staan (266), al is het zeer de vraag of dit criterium afdoende is, ook vanuit Van Ostaijens eigen perspektief (Gezelle!). Dan: de heldere kritiek op Grauls (p. 208 vlgg.), waarin het, op grond van de poëtica verwerpelijke, prozaïsche en retorische karakter van Grauls gedichten toegelicht wordt met citaten onder hoofdjes als: 'retorische invertering' (= inversie), 'blote constatering', 'lelijke opeenvolging van bijwoorden', 'tingeltangelsentiment', 'modernistische pastiche' en zo meer (214-215). Maar ook hier weer gaat het mis als van één gedicht gezegd wordt dat het een echt gedicht is, omdat er sprake is van 'organische groepering van woorden tot zinnen en van zinnen de te vormen kern van het gedicht toewaarts' (215), dus: in het geval waarin de poëtica rechtstreeks toegepast wordt op de besproken Objekten. Wat er bedoeld wordt is duidelijk genoeg voor wie enig inzicht heeft in Van Ostaijens poëtica, maar daarmee wordt het nog geen kontroleerbare kritische uitspraak.

Konklusie

* Uit: Vlaamsche Arbeid jrg. 23, 3/4 (1928).

En dit mag van dit, helaas uit flarden bestaande, betoog de konklusie zijn: waar Van Ostaijen probeert zijn poëtica onmiddellijk als norm (voor een oordeel) te gebruiken, komt hij niet verder dan een zelfbevestiging van de theorie; waar hij echter uit de poëtikale en kritische theorie nieuwe expliciete normen *deduceert*, en deze vervolgens op de feiten van zijn objekt toepast, bereikt hij een kontroleerbaarheid die in de kritiek van zijn tijd zeldzaam is. Weliswaar bestaat een overwegend groot gedeelte van zijn kritische artikelen uit een steeds precieser formulering van de poëtica zelf, en mag dus geen echte kritiek genoemd worden. Maar in de gevallen dat hij zich werkelijk zonder bijgedachten op het werk richt, blijkt dat zijn poëtica hem in staat stelt tot het deduceren en toepassen van effektieve normen. Het is dan ook heel begrijpelijk dat Marsman meende dat hij alleen uit de kritieken van Van Ostaijen iets kon leren, als dichter.

Ik heb in dit laatste gedeelte van mijn betoog uitdrukkelijk gesproken over normen bij Van Ostaijen die hem al dan niet in staat stelden tot het uitspreken van een gedokumenteerd *oordeel.* Maar dat is niet de enige bezigheid van de literaire kritiek. Eén ernstig manko moet ik, binnen het kader van Van Ostaijens eigen uitgangspunten blijvend, tot slot nog signaleren: Van Ostaijen heeft geen poging gedaan, een techniek te ontwerpen die de criticus in staat zou stellen, een *beschrijving* (kontroleerbaar) op te stellen van de 'lyrische optiek' van een dichter, en dat is eigenlijk onmisbaar juist door het funderen van een oordeel.

Erg zwaar mag men hem dat intussen niet aanrekenen: ik zou geen enkele criticus voor of na hem weten aan te wijzen die daarin wèl volledig geslaagd is. En dan is het al heel wat, dat Van Ostaijen het doel gesteld heeft, al bereikte hij het niet.

De trage Onsterfelijkheid*
Albert Helman

Paul van Ostaijen: diergaarde voor kinderen van nu[1)]

Een kunstenaar die werkt om zijn eigen roem te kunnen beleven, levert in deze dagen meestal een treurig schouwspel op. Wanneer hij niet te dom is om ingebeeld te wezen, zal hij spoedig zoo gedesïllusionneerd zijn, dat hij op deze aarde geen duimbreed grond meer vinden kan, waar hij zich nog gelukkig gevoelt. Maar denk niet dat de anderen, die alles inzetten voor de onsterfelijkheid omdat zij gelooven dat het werkelijk goede niet vergaan kan, er zooveel beter aan toe zijn. De roem van het nageslacht, jawel! Als de menschheid maar niet zoo vergeetachtig was, niet zoo volkomen in beslag genomen door het nu en uit hoofde van haar beste eigenschap, haar vitaliteit, juist heel slecht toegankelijk voor al het voorbije was.

'Dichters, laat ons Pegasus tegen de bank spelen'. De jonge poëet Van Ostaijen die dit schreef was alleen maar bij tijd en wijle een cynikus. Hij geloofde heilig in dit parool, heilig genoeg om op Pegasus zijn leven in te zetten en te verspelen. Voor mij is hij nog altijd de belangrijkste figuur van zijn generatie, niet alleen uit Vlaanderen, maar uit geheel Nederland. Veelzijdig, origineel, onberekenbaar, ten uiterste gevoelig en toch altijd beheerscht door de contrôle van zijn verstand. Een kunstenaar in merg en been, krachtens zijn geheele natuur. Leefde hij vandaag nog, ongetwijfeld zou hij mijlenver staan van de rationalistische, - bijna schreef ik nihilistische, - schoonheidsopvattingen van sommige vroegere vrienden. Men behoeft de schijnbaar onbeteekenende '*Brieven uit Miavoye*', die niet lang geleden verschenen zijn, slechts aandachtig te lezen om te kunnen vaststellen dat Paul van Ostaijen toen reeds een heel andere kant uit wilde. Niet naar een zwijmelende, mystiekerige schoonheidscultus, maar wel naar een aesthetiek die zich niet door vaardige formule laat beredeneeren; naar een buitenlogische, primitief-verfijnde schoonheid.

De enkelen die in de gelegenheid zijn het geheele oeuvre van dezen schrijver te overzien, zullen met verbazing bemerken, *dat het grootendeels prachtig stand* houdt bij de snel-wisselende literaire mode en het haastige verschijnen en verdwijnen van duizenden kortademige beroemdheden. Men kan Van Ostaijen's oeuvre grootendeels met stijgende belangstelling herlezen, en telkens weer als nieuw ondergaan. Dit lijkt mij een veilig criterium voor de poovere roem van een aanstaande onsterfelijkheid. Wat we dan onsterfelijkheid mogen noemen: het voortleven in de genegenheid en het enthousiasme van een paar aandachtige lezers, vier of vijf misschien, maar die in elke toekomstige generatie te vinden zullen zijn.

Aan zulke schaarsche vrienden, die ook thans nog, zonder in heldenvereering te vervallen, bewonderaars wisten te blijven, hebben wij de bundel *Gedichten* en de twee bundels *Kritisch Proza* te danken, waarin zoo niet alles, dan toch het belangrijkste werd verzameld wat Van Ostaijen op dit gebied voortbracht. Maar wat belet hun nog steeds om hetzelfde te doen met zijn creatief proza, met datgene wat belangrijker dan zijn Kritieken is, omdat zijn geest er veel spontaner, grilliger en verrassender in tot uiting kwam? Abstracte theorieën, - gelijk die gewoonlijk in kritieken vastgelegd worden, hebben op de lange duur alleen beteekenis in zooverre zij aan practische voorbeelden gedemonstreerd kunnen worden. De persoonlijke

vernieuwing, het eigene dat men soms tevergeefs zoekt in de kritieken, vindt men bijna altijd in het creatieve werk van Van Ostaijen.

Wie echter dit proza wil leeren kennen, heeft nog altijd zijn toevlucht te nemen tot een aantal kleine boekjes, hot en her uitgegeven, nu eens vodderig en onaanzienlijk, dan weer al te precieus haast. Wat het bundelen van het creatieve proza tegenhoudt? Het is niet mogelijk zich een geldige reden voor te stellen, want de onsterfelijkheid komt wel traag, maar onverbiddelijk; wie haar tracht tegen te houden, werkt haar daardoor vaak juist in de hand. Klaarblijkelijk is de uitgaaf van de '*Brieven uit Miavoye'*, een daad van piëteit van Gaston Burssens die ook de verzamelde gedichten en de kritieken verzorgd heeft. Bijna gelijktijdig verscheen bij een andere uitgever '*De bende van de stronk*', en ook aan deze editie zijn vriendenhanden niet vreemd gebleven, blijkens de frontispice van Floris Jespers. En thans is er al weer een klein boekje van de pers gekomen, (het derde in één jaar dus!) getiteld '*Diergaarde voor kinderen van nu*', dat een verzameling van allerlei korte prozastukken en een dramatische dialoog bevat. Keurig uitgegeven, maar toch nog een reden te meer om verwonderd te zijn over het wegblijven van het verzamelde creatieve proza.

Het laatste boekje brengt ons Van Ostaijen in al zijn kort-aangebonden, pétillante geestigheid. Slechts weinig bladzijden hebben hier het gezochte en geforceerde dat soms '*De trust der vaderlandsliefde*' of '*De bende van de stronk*', en zelfs enkele stukken uit '*Vogelvrij*' ontsiert. Deze '*Diergaarde*' geeft bijna hetzelfde in proza wat Apollinaire's '*Bestiaire*' in poëzie uitdrukt: een verwondering die groot genoeg is om zich tegelijkertijd aandoenlijk-teeder en brutaalschertsend te uiten. Bij Apollinaire domineert het eerste; bij Van Ostaijen het laatste.

Wat hier te vinden is, wordt door geen van onze jongere schrijvers op dit oogenblik overtroffen. Zelfs Van Ostaijen ontkwam soms niet aan een zeker provincialisme dat als een vloek op bijna alle Nederlandsche auteurs rust. Niets daarvan valt echter in deze kleine prozastukjes te bespeuren. En dit vermogen om in zekere mate 'universeel' te zijn, is bij hem in de eerste plaats de vrucht van een harde zelfkritiek en een onbarmhartige zelfspot. Het is ook het resultaat van een doorzien van deze wereld, afgerekend hebben met al wat voor anderen nog hoopvol is. Een cynisme dat weer heeft leeren lachen, omdat het ook zichzelf ontrouw is geworden.

Met een heele reeks citaten uit dit boekje zou het snelle, dichterlijke sarcasme van Van Ostaijen gedemonstreerd kunnen worden. De kievit is 'een vogel die dure eieren legt. In valutazwakke landen legt de kievit niet meer'. Het is in alle kortheid veelzeggender dan een uitvoerige boutade. Dat is ook de éene reflexie van Boudewijn, de ezel waarop Jezus de intocht in Jerusalem doet, die frissche bloemen op zijn weg gestrooid vindt: 'Daar zit iets achter', denkt hij. In eenzelfde boven alle kleinheid verheven blik ziet Van Ostaijen den Duitscher als 'een zoogdier dat rond 25 December de nabijheid van een kleine denneboom opzoekt', en den Belg als 'een kalkoen die in de waan leeft pauw te zijn'.

Er zijn ook fragmenten van een prachtige verbeelding, als deze, van de wereld op Zondag: 'zoo geordend, dat het asfalt van de lanen overal eender glom en *dat de schaduw zoo ver lag alsof hij niet bestond*'. Als uitdrukking van geconcentreerde beschrijvingskunst is dit laatste op het geniale af.

Meesterlijk is ook de beschrijving van de sirenen, die door doove matrozen gevangen zijn, en in het scheepsruim met papavervocht vergiftigd worden. Hun schreeuw wordt het loeien der scheepssirenes, die later ook door de fabrikanten voor hun arbeiders gekocht worden.

> Wat zij echter ook beproeven, zij slagen er niet in de sirenen tot dit klagende geloei te brengen, dat deze dieren aan boord van een schip uitstooten. Men vermoedt dat de sirenen, daar hun het laatste genot, de reuk van het zeewater, ontbreekt, langzaam verkwijnen.

Van Ostaijen zal niet worden vergeten, al was het alleen reeds om de twee bladzijden die hij over '*De sirenen*' geschreven heeft.

Het ‘mannekensblad’ of de ‘centsprent’, waaraan Van Ostaijen de titel voor zijn *Diergaarde voor kinderen van nu* heeft ontleend.

In dezelfde bundel is ook nog een reeks korte stukken onder de verzameltitel ‘*Kluwen van Ariadne*’ opgenomen, die over het geheel gezochter, en veel minder zuiver geschreven zijn dan die uit ‘*Diergaarde*’. De ‘Vier proza's’ zijn strak gehouden en ernstig; ze vertegenwoordigen het zwaarmoedige en gedwongen expressionistische aspect van dezen schrijver. Maar een daarvan, ‘*Lijnen*’, zou, anders bewoord, als model van een surrealistische visie kunnen gelden. Telkens en telkens blijkt weer, hoezeer Van Ostaijen aan de spits van zijn tijden geestesgenooten liep. Het stukje analyse ‘*Tusschen vuur en water*’, en de dialoog ‘*Jus primae noctis*’ geven hem, in al hun onvolkomenheid en verfijndheid tevens, wederom van een geheel andere kant. Hij was nooit slachtoffer van een systeem, zelfs niet van de theorieën die hij ijverig verdedigde. Tal van tegenstrijdige, onberedeneerbare tendenzen leefden in hem. Het was juist hun botsing die hem telkens opdreef tot uitingen welke nog altijd uniek zijn in onze letteren van dezen tijd. Tot geladen, bijna waanzinnig-gespannen proza-bladzijden, tot kinderlijk zingen, een gesublimeerde poëzie, dan weer tot groteske farces. Dit alles gevarieerd, verrassend en grillig als het leven zelf.

Hoe beter men in staat is het totaal-beeld van Paul van Ostaijen te voltooien, des te meer komt men tot de overtuiging, dat zijn beteekenis tot nu toe onderschat is, terwijl hij in de

toekomst een der meest markante persoonlijkheden uit de Vlaamsche na-oorlogsperiode zal blijken te zijn.

‘Meneer 1930’, december 1915.

Eindnoten:

* Uit: De Groene Amsterdammer 21-1-1933.
1) Uitgave ‘De Sikkel’, Antwerpen.

Een aspekt van Paul van Ostaijens houding als Kunstkritikus*

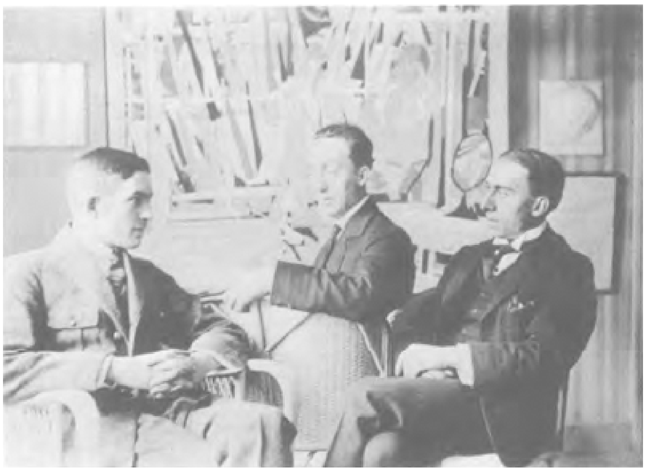
Phil Mertens

In voorgaande studies[1.] heb ik kunnen vaststellen dat de beschouwende geest en de dialectische ontwikkeling van Van Ostaijen, steunend op een synthese van ethische en esthetische levensverhouding hem, op kunstkritisch plan, niet zozeer gemaakt heeft tot een voorvechter van plastische experimenten, dan wel tot een vooraanstaand theoreticus van vastgestelde waarden. Reeds uit zijn eerste publicaties bleek zijn grote theoretische, naar het absolutistisch neigende belangstelling voor beeldende kunsten en literatuur. Merkwaardig daarbij is dat de fervente voorvechter van het kubisme, die hij toen was, deze stroming niet zozeer uit de werken zelf, maar veeleer uit de boeken had leren kennen. De heer Gerrit Borgers heeft trouwens op dit gebrek aan direct plastisch vermogen bij Van Ostaijen gewezen. Wanneer men zich uit zijn geschriften en brieven de namen herinnert van Metzinger en Gleizes, van Daubler, Adolf Behne en Appolinaire, dan dringt zich de opmerking op dat zijn opstellen eerder vaststellingen à posteriori in algemeen cultureel verband zijn, dan wel actueel kritische verslagen. Dit klopt trouwens met zijn opvattingen, zijn theorieën uit eigen experimenten op te bouwen en dit verklaart waarschijnlijk ook het feit dat hij een Floris Jespers en een Paul Joostens wel actueel beoordeeld en op de voet gevolgd heeft, juist omdat hij nauw bevriend met hen was en in blijvend direct contact. Daarbij moet ook voorzichtigheidshalve rekening gehouden worden met zijn temperament en gesloten karakter, met zijn moeilijke formulering: het rennen van de woorden achter het denken, zoals hij het noemt. Er lag dus vermoedelijk veel verzwegen in deze jonge auteur. Vergeten wij ook niet dat hij pas 32 was toen hij stierf, 22 toen hij naar Berlijn vertrok. En wij kunnen ons de vraag stellen of het daarom misschien is dat hij bepaalde zaken, gebeurtenissen en situaties, waarvan hij op de hoogte is maar nog niet verwerkt heeft, niet formuleert. Verklaart dit misschien zijn stilzwijgen over Dada, De Stijl, het Bauhaus en de Belgische constructivisten: over beide laatsten spreekt hij pas later, rond 1925, zonder in detail op de problemen in te gaan. Dit is een van de redenen waarom ik, in deze enkele bladzijden, een bijzonder aspect van dit probleem zou willen belichten; de houding namelijk van Paul van Ostaijen tegenover het Vlaams constructivisme, hoofdzakelijk gezien doorheen zijn houding tegenover het tijdschrift ‘De Driehoek’.

Met Jozef Peeters op diens atelier bij de oprichting van het tijdschrift De Driehoek.

Nadat het tijdschrift ‘Het Overzicht’ zijn publikatie heeft stopgezet, besloot Jozef Peeters een nieuw tijdschrift te lanceren, ‘De Driehoek’. Februari 1925 nodigt hij Duco Perkens en Van Ostaijen tot de medeoprichting uit en verzoekt hen om regelmatige medewerking. Rond deze medewerking, en dan meer in het bijzonder rond de figuur van Floris Jespers, ontstaat de

controverse tussen Peeters en Van Ostaijen. Uit een briefwisseling met Peeters, die loopt van 20 februari tot 21 maart 1925 kan men het verloop van deze onenigheid volgen. Samengevat komt het hierop neer dat Van Ostaijen, bereid en enthousiast om aan 'De Driehoek' mee te werken, voor het eerste nummer rijn gedicht 'Hulde aan Singer', zijnde een hulde aan Floris Jespers, wil inzenden en ook om medewerking verzoekt aan de gebroeders Jespers, Floris en Oscar. Hierover struikelt Jozef Peeters echter, die niet van plan is de naam van Floris Jespers in zijn tijdschrift op te nemen. Geschaard aan de zijde van zijn vriend wordt het Van Ostaijen in dergelijke situatie onmogelijk zijn medewerking aan te houden en voelt ook Oscar zich verplicht zich terug te trekken. Twee brieven, aan Peeters gericht, zijn in dit opzicht zeer belangrijk.



Met Floris en Oscar Jespers op Floris' atelier in Oude God (1918).

Uit het eerste schrijven van 19 maart 1925. citeer ik:

> Ik heb nu Floris Jespers op mijn verantwoordelijkheid geëngageerd; daaruit volgt dus na uw antwoord van 18 dezer voor mij een soort ministercrisis als ge wilt. Ik blijf dus, verplicht als ik ben tegenover Jespers, ook geen medewerker aan 'De Driehoek'. Gelieve deze brief als mijn weigering te aanzien... Uw inzichten over moderne kunstenaars deel ik niet. Waar deze als de inzichten van 'De Driehoek' zullen gelden kan ik onmogelijk mee... Dat gij over het gedicht Singer struikelt wegens het gebruik der lettergrepen Floris Jespers is een persoonlijke reden die de redactionele bevoegdheid te buiten gaat. Ik wil niet een tweede maal zulk konflikt...'

In zijn laatste brief van 21 maart bevestigt hij zijn standpunt, maar opent daarbij nog een ander aspect:

> Maar ook trek ik mij terug omdat ik toch zeer duidelijk voel dat ik in 'De Driehoek' niets zou te vertellen hebben; namelijk in de redactie. Gij zijt de leider. In een hennehok slechts één haan. Dat is juist. De tweede haan stapt het af. Dat is de zeer eenvoudige werkelijkheid. Sandwichman speel ik niet meer. Ge schrijft dat ge gehoopt had op samenwerking. Mag ik zeggen dat ge U waarschijnlijk van term vergist en dat ge medewerking bedoelt, met uitsluiting van medezeggenschap?...

Ik wil, aanknopend bij deze citaten, enkele punten nader belichten en breed uitwerken, om aldus tot een ruimer inzicht te komen over de houding van Van Ostaijen in die jaren twintig.

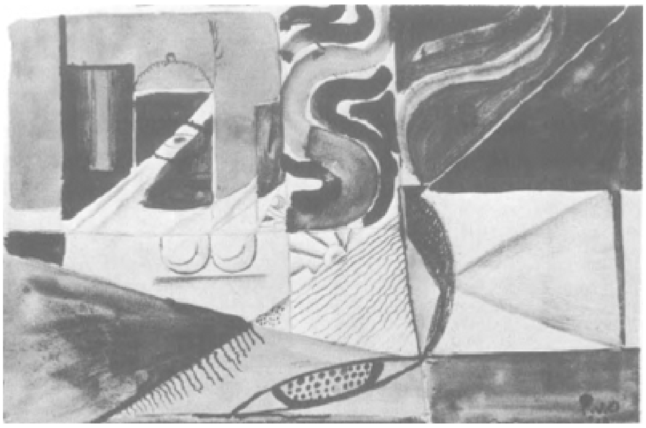
Uw inzichten over moderne kunstenaars deel ik niet. Waar deze als de inzichten van 'De Driehoek' zullen gelden kan ik onmogelijk mee.

Hiermee raken wij meteen een zeer complex probleem, dat alleen reeds de moeite van het uitwerken waard zou zijn. Wat zijn die inzichten van Peeters over moderne kunstenaars - en waarom kan Paul van Ostaijen deze niet delen? Op 1 april 1925 verschijnt het eerste nummer van 'De Driehoek' en in het zevende nummer van oktober publiceert Peeters zijn Driehoek-manifest voor schilderkunst. Waar komt dat manifest op neer?

> Wij onderwerpen ons niet aan overlevering van uitingsvorm, niet aan modes of -ismen, wel aan de essenciële wetten der schilderkunst. De meest essenciële wet is: een vlak animeren zonder andere bedoeling dan de animatie zelve... Daarom zij begrepen dat: een maagdelijk vlak een geheel is. Een lijn erop deelt het en geeft de scheiding aan van twee vlakken... Wij willen geen lijnen die ontstaan ten behoeve van een arabeske. Onze lijnen zijn grenzen der vlakken die een voorop-bepaald vlak rytmisch animeren. Waarom zouden wij de kleur van een vlak gradueel laten klimmen of dalen van de ene zijde of hoek naar een andere? Waar wij geen perspectivische diepte geven... Waarom een voorwerp nabeelden wanneer er een voorwerp ontstaan kan door het verwerken van een kleurvak. Een schilderij dat met andere middelen dan geometrale kleurvakken de toeschouwer boeit is vicieus, omdat het de zinnen niet harmonisch spant en ontspant met zuiver schilderkunstige middelen.

Deze tekst herinnert aan de beginselverklaring die Van Ostaijen in de tweede helft van 1920 lanceert met het oog op het publiceren van zijn tijdschrift 'Het sienjaal', wat echter niet doorgaat, maar waarover hij later uitweidt in zijn tekst 'Et Voilà'. Wat lezen wij? Sienjaal zal zijn het orgaan van de constructieve richting in de nieuwe kunst, duidelijkheidshalve van het geëmancipeerd kubisme. Deze term betekent: van het resultaat uit gezien - de grenzen die het streven naar architectonische kunst scheiden van het streven naar individualistische (anarchistische) kunst. Esthetische grenzen zijn naar de vorm, niet naar de inhoud te bepalen. Het kunstwerk is een organisme en voor zichzelf. Hierin benadert Van Ostaijen zeer dicht de

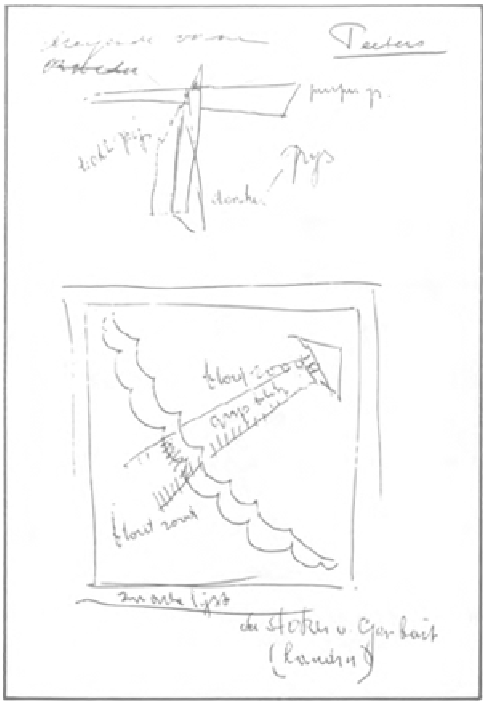
opvattingen van A. Behne, die deel uitmaakt van de Sturmgroep en medewerking verleent aan 'Het Overzicht' en aan 'De Driehoek'. Ook benadert hij de opvattingen van Servranckx, die juist over dit architectonisch karakter, samen met Magritte, in 1922 een tekst schrijft over 'l'Art Pur', die bestemd was voor 'CCa Ira', maar niet verschijnt.



Dans la petite ville, aquarel van Van Ostaijen uit 1919, die hij voor de tentoonstelling bij het tweede Kongres voor Moderne Kunst had ingestuurd.

Maar gaan wij verder en vergelijken wij de bepalingen van Van Ostaijen over de schilderkunst met de verklaring van Peeters, dan staan wij versteld over de overeenkomsten tussen beiden, in zover dat men zich afvraagt of Peeters zich het Sienjaal-manifest herinnert of dat zij beiden, en dit schijnt het meest waarschijnlijke, op dezelfde bronnen zijn teruggegaan: enerzijds de teksten van Gleizes en Metzinger over het kubisme - en anderzijds, langs Sturmmensen zoals Behne, de beschouwingen van Kandinsky over absolute, abstracte kunst in het 'Almanach' van 'Der Blaue Reiter', 'Je freier das Abstrakte der Form liegt, desto reiner und primitiver klingt es'. Over de schilderkunst zegt Van Ostaijen namelijk het volgende:

> De basis van het geëmancipeerd kubisme in de schilderkunst is dus de twee-dimensionaliteit van het schilderij. De ruimte-ervaring moet op het platte vlak twee-dimensionaal worden verdicht: ruimte-sensatie is niet in het schilderij aanwezig, wordt er slechts in gewekt. Het schilderij heeft zijn eigen belichting. De kleuren van het schilderij zijn bepaald van de innerlijke dynamiek van het doek uit. Onder dynamiek wordt verstaan de groei van het schilderij uit de veelvuldige elementen naar het organisch geheel.



Schets van Jozef Peeters, voorstellende twee van de ‘skulpto-schilderijen’ die Van Ostaijen eveneens voor de tentoonstelling had ingeleverd.

Dit schrijft Van Ostaijen dus tweede helft 1920, en alhoewel niet zo uitgewerkt als de Driehoeksopvattingen, toch laat het een belangstelling in dezelfde richting veronderstellen. Maar er is meer. Op 21-22 en 23 januari 1922 heeft in de feestzaal van het atheneum te Antwerpen het 2e congres voor moderne kunst plaats, ingericht door de kring ‘Moderne Kunst’, onder leiding van Jozef Peeters en bestaande uit lezingen en een internationale tentoonstelling in de zaal Elbardo. Nemen onder meer aan deze tentoonstelling deel: Archipenko, Vantongerloo, De Boeck, De Troyer, Flouquet, Joostens, Kiemeneij, Paul Klee, Leonard, Karel Maes, futuristen zoals Paladini en Pannaggi, de dadaist Schwitters, verder Peeters, Servranckx, Donas e.a. En naast al deze namen verschijnt tweemaal de naam Van Ostaijen, als beeldhouwer en als schilder. Waar ligt de verklaring? Is het, zoals het wordt vooropgesteld, een misleidende uitdaging, door Van Ostaijen zelf of door diens vrienden Jespers en Joostens? Of is het inderdaad een plastische poging? Als beeldhouwwerken vermeldt de catalogus onder meer ‘Skulpto-schilderijen’. Men denkt daarbij aan zijn woorden uit ‘Et Voilà’: ‘Een blikken doos is niet minder plastisch dan een marmeren cylinder’. Bij de schilders staat hij vermeld met: Stad, Aquarel, Estaminet, Aquarel, Dans la petite ville - en vijf gekleurde tekeningen. Indien het niet om een speelse misleiding gaat, moet er hierbij dan niet gedacht worden aan zijn ritmisch typografische poging in *Bezette stad* (1921), waarin hij tenslotte de poëzie picturaal wil uitbeelden en van het boek een voorwerp maken, een reproductiemiddel van het gesproken woord, zoals hij antwoordt op een recensie van Jos Leonard in het decembernummer van ‘Het Getij’, 1921? Wat er ook van zij, de positie van Van Ostaijen is hierin niet klaar afgebakend en verklaart niet zijn afzijdige houding tegenover de kunstopvattingen van Peeters.

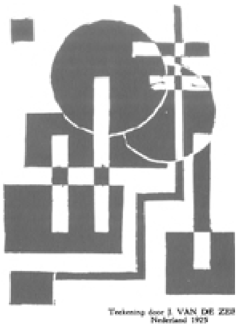
Feest ....

Schijnwerpers lichttorens vuurwerk
het laatst kwam de akrobaat
Wielrijder
mensen O-monden

Medalje-keerzijde
over middernacht heen rijlen soldaten
(van de ruiterij kanariegeel)
en bruine paarden
Het is zeer moeilijk in de nacht bruin te zijn

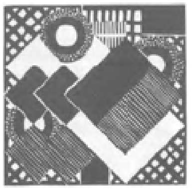
Wachten
een vergeten kommando
Niemand zet een punt

PAUL v. OSTAIJEN



Teekening door J. VAN DE ZEE
Nederland 1925

Lino II '25
JOZEF PEETERS



Ontwerp uit:
de serie
postkaarten

Haar ogen of de goed gebruikte wensvorm

Ogen wentelen lichten
lichten laaien landen
in de verte brandt een vuur
mij
vlamt een gloed
mij
en stil trilt het onbekende
sterrewachten wachten mij
dat ik ortze

Ik vat nooit de vlam van het vuur in de verte

PAUL v. OSTAIJEN

KWARTIER PER DAG

REIS-JOURNAAL
door
DUCO PERKENS
Typografische schikking en verluchting van
JOZEF PEETERS
Uitgave DE DRIEHOEK

VLERKEN

Nachtelijk vliegen vogels van
de wilde wingerd weg

Schrikbeladen klapperen vlerken
dof

in deemstering

Knakgeluid van takken veelvuldig kort
ontsluieren vlerken

één ogenblik
niet-herkenbare ruimten

de ruimte is van knakkende
vlerken
vol

Plotseling zijn vogels
schrikgeschad

ons
tot-dingen-gestolde Angst

PAUL v. OSTAIJEN

Marc groet 's morgens de dingen

Dag ventje met de fiets op de vaas met de bloem
ploem ploem

dag stoel naast de tafel

dag brood op de tafel

dag visserke-vis met de pijp

en

dag visserke-vis met de pet

pet en pijp

van het visserke-vis

goeiendag

Daa-ag vis
dag lieve vis
dag klein visselijn mijn

PAUL v. OSTAIJEN

Teekening door: JOS LÉONARD

Brugge 1924 uit de serie post-kaarten

DER STURM, expressionistisch maandschrift
en
EINBLICK IN KUNST door Herwarth Walden
verkrijgbaar bij de Administratie van De Driehoek
Met groote prijsvermindering voor Vlaamsche Kunstenaars
DER STURM, prijs 5 fr. per Nr verkrijgbaar voor 2 fr.
EINBLICK IN KUNST, prijs 36 fr. verkrijgbaar voor 25 fr.

VERSCHENEN BIJ

Kwartier per Dag door Duco Perkens 6 fr.
Tweede Mappe, '22 Jozef Peeters 5 fr.

Series		Schilder en Beeldhouwerk van Servranckx aan	
van	V	Lino's '23 en '24 door Karel Maes	2.50 fr.
6	A	Teekeningen door Jos Leonard	
Postkaarten	N	Lino's '24 en '25 door Jos. Peeters	
in omslag		Binnenhuiskunst door M. Gaspard	

MAANDSCHRIFT
voor Konstruktivistische Kunst
DE DRIEHOEK
verschijnt steeds den 1ste
van iederen maand

JAARLIJKS 12 NUMMERS
ABONNEMENTSPRIJS 6 fr. voor België
8 fr. voor Buitenland

STATIEKAAL 7
ANTWERPEN

LINO K. MAES

1924 Brussel

uit: de serie postkaarten

Een ander punt uit de citaten dat ik wil toelichten, handelt om volgende zin: *Dat gij over het gedicht Singer struikelt wegens het gebruik der lettergrepen Floris Jespers is een persoonlijke reden die de redactionele bevoegdheid te buiten gaat.*

In een voorgaande brief van 16 maart heeft Van Ostaijen reeds gewezen op de censuur van Peeters en stelt deze laatste gerust over de mogelijke vijandigheid of afzijdigheid van Floris Jespers. Paul De Vree wees hierop in zijn artikel verschenen in ‘De Tafelronde’. Ik zou echter op een ander aspect in dit verband willen wijzen. Ik meen dat de weigering van Peeters tegenover Jespers, verder gaat dan een persoonlijke reden. Wij kennen het manifest gepubliceerd in ‘De Driehoek’. Wij kennen reeds uit het Overzicht Peeters' opvattingen over de zuivere beelding en de gemeenschapskunst. In de tien achtereenvolgende nummers van ‘De Driehoek’ zien wij hoe de tendens zich nog meer toespitst, enerzijds naar het constructief-geometrische en naar het futurisme, anderzijds naar de bouwkunst. Namen van medewerkers die steeds weer voorkomen zijn Wobbe Alkema, Peeters, Leonard, Maes, Servranckx, Kandinsky, Victor Bourgeois, Prampolini, Moholy-Nagy en andere. Het constructivisme als nieuwe kunst is het hoofdthema. De hele geest van het tijdschrift is dus moeilijk te vereenzelvigen met het werk van Floris Jespers rond 1925, en dit zonder afbreuk te doen aan de waarde van dit werk, dat in die periode alleen anders gericht was. Het is trouwens op te merken dat ook Prosper De Troyer, wiens werk in die jaren dezelfde karakteristieken als Jespers vertonen, evenmin in ‘De Driehoek’ is opgenomen. Ik meen dus wel dat er hier door Peeters een ideologisch standpunt werd verdedigd, dat door Van Ostaijen, als vriend van Jespers, moeilijk kon aanvaard worden.

Wij mogen hierbij niet uit het oog verliezen dat het steeds Van Ostaijens geheime wens is geweest een orgaan op te richten rond de gebroeders Jespers: heeft hij dat misschien met ‘De Driehoek’ beoogd en heeft Peeters dit aangevoeld?

En in dat verband was er vanzelfsprekend het laatste punt waarover moest gestruikeld worden en dat ik citeer uit de laatste brief van 21 maart:

Dat ik in De Driehoek niets zou te vertellen hebben...

Dit sluit dus onmiddellijk aan bij wat zojuist over de bedoelingen van Van Ostaijen werd gezegd. En dit is een verschijnsel dat doorheen het leven van Van Ostaijen steeds weer opduikt: die drang tot het vormen van een samenhorige groep, het oprichten van een tijdschrift dat de eigen theorieën en opvattingen zou verdedigen. Is het falen hierin misschien te verklaren door de persoonlijkheid van de dichter zelf, die theoretisch de problemen en de eisen aanvoelde en ze ook, na beschouwing, vorm wist te geven, maar dit a-posteriori, terwijl hij misschien de stuwkracht, de diplomatie en de voortdurend gespannen aandacht op het actuele miste, om een groep kunstenaars te mennen, die in hun steeds evoluerende experimenten, de jacht van de 20e eeuwse actualiteit verpersoonlijkten. Miste hij niet, zoals ik er reeds bij de aanvang op wees, het direct plastische vermogen om de actualiteit van het kunstgebeuren onmiddellijk toe te passen. Het mislukken van het tijdschrift ‘Het sienjaal’ (1920-21) en van de poging tot het oprichten van een postimpressionistische groep der XII in 1923, zijn opgeven van zijn medewerking aan de galerij ‘La Vierge Poupine’ (1925), aan ‘De Driehoek’, aan ‘La Lanterne Sourde’ en ‘Marie’, dit alles schijnt erop te wijzen dat Van Ostaijen geen organisator, noch criticus was, maar theoreticus en kunstfilosoof. Niet het zien maar het denken heeft bij hem geprimeerd.

Brussel, winter 1925 - 1926.

Eindnoten:

* Uit: Vlaanderen nr. 122. Jaargang 20-november 1921
1. Onder andere: Van Ostaijen, Promotor van de moderne kunst, in: Artisjok, april 1968.

Grotesk Avontuur
Francis Bulhof

In respectievelijk februari, april en juni 1928 verschenen de drie afleveringen van Avontuur, tijdschrift onder redactie van Edgar du Perron, Paul van Ostaijen, Gaston Burssens, Rein Blijstra en W.N. Dinger. In de volledige werken van Du Perron en Van Ostaijen kan men hun bijdragen, soms licht gewijzigd, terugvinden, terwijl aan de rest nauwelijks meer dan literairhistorische betekenis kan worden toegekend. Het tijdschrift bevat alleen creatief werk, geen critiek, geen boekbesprekingen. Een beginselverklaring ontbreekt, tenzij men de reclamecirculaire als zodanig wil beschouwen. Met uitzondering van een gedicht van Marsman, het niet zeer geslaagde ‘Romanisches Café’, zijn de drie nummers helemaal door de vijf redacteuren volgeschreven. Veel reden om op Avontuur terug te komen lijkt dus niet aanwezig.

Maar er hangt om dit tijdschrift een waas van dood en vriendschap. Het eerste nummer verscheen enkele weken voor het overlijden van de voornaamste medewerker, Paul van Ostaijen, in maart 1928, terwijl het laatste nummer als zijn literair grafmonument was bedoeld. De mythologische vriendschap tussen Van Ostaijen en Du Perron, hun laatste samenwerking, met als gevoelige noot Du Perron die zijn doodzieke vriend nog in het sanatorium ging opzoeken - het zijn emotioneel geladen details die de plaats van Avontuur historisch mede hebben bepaald. De inhoud, hoe interessant ook, en hoezeer ook spiegel van de ‘on-serieuze schrijversescouade’, is voor de literair-historische mythevorming van minder belang.

Avontuur kan nu antiquarisch bij Schumacher voor fl. 850 worden aangeschaft (zie Schumachers catalogus 202), voor 144 bladzijden druks een niet onaanzienlijk bedrag, terwijl bij Reflex een foto-mechanische herdruk op stapel staat. De ironie van het lot wil dat Paul van Ostaijen met de inkomsten verkregen uit antiquarische verkoop van de tweehonderd exemplaren van het tijdschrift zonder bezwaar een verblijf in een echt sanatorium in Zwitserland, had kunnen bekostigen. Nu moest hij zich tevredenstellen met het zeker in de winter klimatologisch ongeschikte Miavoyé-Anthée, waar hij bovendien onder de voortdurende dreiging stond zijn kuur ontijdig te moeten afbreken, omdat het hem aan geld ontbrak.

De ontstaansgeschiedenis van het tijdschrift Avontuur kan aan de hand van de briefwisseling tussen Du Perron, Van Ostaijen en anderen worden samengevat. Het bronnenmateriaal is te vinden bij Gerrit Borgers' monumentale levensbeschrijving, *Paul van Ostaijen, een documentatie*, Den Haag, Bert Bakker, 1971, 2 dln, en in het eerste deel van E. du Perron, *Brieven*, Amsterdam. Van Oorschot, 1977. Een bespreking van de zo merkwaardig stabiele inhoud van Avontuur volgt op de samenvatting van het ontstaan.

In de winter en het voorjaar van 1927 ondernam Edgar du Perron, in het kielzog van zijn moeder, zijn latere vrouw Simone Sechez, hun zoontje en een ontstellende hoeveelheid bagage, een maandenlange reis die via Bazel en Lugano naar de Riviera voerde. De ontreddering in de familie was groot na de zelfmoord van Du Perrons vader in de herfst van 1926, een zelfmoord die op zichzelf een symptoom was van een nog diepere malaise. Tijdens het langdurig verblijf in het Zuiden deed Du Perron kennelijk nieuwe literaire krachten op, die bij zijn terugkeer tot uitdrukking komen in een reeks van opdrachten aan zijn privé-drukker Breuer in Elsene. In mei 1927

laat hij *De behouden prullemand* herdrukken (in 20 exemplaren; de eerste druk, in 12 ex. (!) dateerde van april 1925). Tegelijkertijd wordt *Een voorbereiding* gedrukt in 120 exemplaren, en in september van hetzelfde jaar uitgegeven door W.N. Dinger in Bussum. Met hem was Du Perron een jaar tevoren de samenwerking begonnen met de uitgave van een deeltje lyriek van P.C. Hooft (sept. 1926). *Poging tot afstand*, een reprise van een aantal eerder verschenen dichtbundels, zal ook in 1927 door Dinger worden uitgegeven. Het is duidelijk dat Du Perron met Breuer en Dinger als secondanten een periode van intense literaire activiteit is begonnen.

In scherpe tegenstelling daarmee heeft zich bij zijn vriend Paul van Ostaijen het laatste stadium van zijn tuberculose geopenbaard, de ziekte die hem in de zomer van 1927 eerst naar Viersel in het Antwerpse, dan naar Etikhove in de buurt van Oudenaarde en tenslotte en voorgoed naar het kleine sanatorium in Miavoye-Anthée (in de provincie Namen) zou

voeren. De beide vrienden hebben elkaar na Du Perrons vertrek naar de Riviera (dus tussen 1926 en het einde in maart 1928) hooguit tweemaal gesproken. Hun persoonlijk contact is dus eigenlijk maar heel spaarzaam geweest. Gelukkig is er een vrij uitgebreide briefwisseling bewaard gebleven.

Het is niet verwonderlijk dat Du Perron temidden van zijn druk- en uitgeefrage ook terugkomt op een andere oude gewoonte, namelijk het oprichten van een tijdschrift. Een eerder experiment met De Driehoek was maar ten dele geslaagd: er verschenen van dat 'tijdschrift voor konstruktivistische kunst' onder leiding van Jozef Peeters en Duco Perkens in totaal tien maandelijkse afleveringen van april 1925 tot januari 1926. Aan het einde van dat eerste tijdschrift-avontuur laat Du Perron zijn alter ego Duco Perkens een voortijdige dood sterven: hij heeft genoeg van de modernistische Vlamingen en onttrekt zich aan hun constructivistische kring door Duco Perkens, 'in 1899 te Paramaribo geboren', in januari 1926 te laten overlijden.

Het avontuur met De Driehoek behoort tot de prehistorie op het moment dat we Du Perron van zijn lange verblijf aan de Riviera zien terugkomen in april 1927. Teruggekeerd in Brussel neemt Du Perron dan weer contact op met Van Ostaijen, een van de weinige kennissen die hij aan De Driehoek had overgehouden. Ze hadden elkaar bij de oprichtingsvergadering van dat tijdschrift (feb. 1925) leren kennen. Klaarblijkelijk doelend op een gesprek dat in april 1927 in Antwerpen moet hebben plaatsgehad schrijft Du Perron in zijn brief van 22 april 1927 aan Van Ostaijen dat hij met drukker Breuer heeft gesproken over een blaadje 'in 200 ex. van 16 blz. twee kolomme-druk' (*Brieven*, I, 110-111). Breuers calculatie is in de orde van duizend Belgische francs (ongeveer zeventig vooroorlogse guldens). Weet Van Ostaijen misschien in Antwerpen een goedkoper adres? Helaas is deze echter al bedlegerig. Daardoor, zo antwoordt hij op 26 april, heeft hij nog geen gelegenheid gehad om na te vragen (Borgers, *PvO*, 800).

Daar blijft het voorlopig bij. In juni vertrekt Du Perron eerst naar Parijs en vervolgens naar andere zomerse vacantieoorden, Van Ostaijen gaat naar Viersel, de eerste etappe van zijn kuur. Nog net voor het vertrek schrijft Du Perron op 3 juni: 'ik wou dat ik rijk genoeg was om binnen afzienbare tijd dat tijdschrift met je te beginnen' (*Brieven*, I, 116), wat een niet erg subtiele verwijzing kan zijn naar Van Ostaijens al even weinig subtiele: 'Als je nog zo eens een rijke-kindsbui hebt, schrijf mij dan: ik geef je een poëma dat *waard* is in enkele exemplaren te worden gedrukt' (Borgers, *PvO*, 808). De vrije hand waarmee Du Perron zijn letterkundige doeleinden nastreefde - kon nastreven heeft Van Ostaijen in niet geringe mate geirriteerd. Du Perron moet aan dit soort opmerkingen vaker blootgesteld zijn geweest: in het algemeen legt hij ze naast zich neer.

Na de lange zomer wordt het contact tussen beide vrienden pas begin september hersteld. Du Perron weet dan niet eens dat Van Ostaijen naar het sanatorium te Miavoye-Anthée is vertrokken. Aan A.C. Willink schrijft Du Perron dat hij omstreeks half september naar Nederland komt om onder andere met Dinger over allerhande uitgaven en uitgaafjes te onderhandelen (*Brieven*, I, 125). De besprekingen verlopen daar kennelijk naar wens, want na afloop oppert Du Perron in een brief aan Roel Houwink:

> Het is mogelijk dat ik met Paul van Ostaijen en twee of drie anderen binnen niet al te langen tijd een blaadje doe verschijnen: in November of December

> misschien al; mocht je lust hebben ons af en toe iets te sturen, van harte (*Brieven*, I, 130).

Bij Van Ostaijen had Du Perron inmiddels naar diens gezondheidstoestand geihformeerd, het betreurend dat Willink en hij niet in de gelegenheid waren geweest hem eerder in de zomer te bezoeken (*Brieven*, I, 126-127). Voor Van Ostaijen is deze brief een gerede aanleiding om te exploderen. Hij kan Willink niet uitstaan:

> Willink is iemand die in het café zegt: ‘Feitelik is het mijn beurt te betalen’. Maar verder gaat zijn gebaar niet dan deze konstatering. Goed, men denkt, een bohème zonder geld. Neen, de hollandse mijnheer Willink reist met zijn gade naar Lourdes, naar Hyères enz. - Ik ben *nog nooit in Parijs* geweest, vanwege manco aan money. Maar, God beware, ik heb nog nooit, bedeesd, gezegd: ‘Feitelik enz...’, zonder me dan daarop te executeren, begrijp je (Borgers, *PvO*, 846).

Deze uitbarsting is zeker niet alleen tegen Willink gericht, maar treft zijdelings ook Du Perron, in het algemeen de generositeit zelve. Maar het is niet verwonderlijk dat Van Ostaijen, die het aan geld ontbreekt om een echte kuur in Zwitserland te ondernemen, geprikkeld is door het gemak waarmee zijn vrienden door Europa reizen terwijl hijzelf met het verblijf in het tochtgat Anthée genoegen moet nemen.

Du Perron laat zich echter in het minst niet uit het veld slaan en gaat onverdroten verder met zijn tijdschriftplan. Op 16 oktober 1927 brengt hij - uiteraard zonder Willink die persona non grata is gebleken - zijn eerste en enige bezoek aan Van Ostaijen in het sanatorium dat hemelsbreed minder dan vijftig kilometer van Gistoux was verwijderd. Men kan zich blijven verbazen over deze minimale bezoeksfrequentie onder vrienden, niettemin was het voor Du Perron een vruchtbaar samenzijn. Eind oktober komt hij in een brief uitvoerig op hun gesprekken terug. Intussen heeft Van Ostaijen het ‘Alpenjagerslied’ aan Du Perron opgedragen, dat in het eerste nummer van Avontuur zal worden opgenomen. De wankele vriendschap is weer hersteld.

Al Du Perrons activiteit, zijn zoeken naar contacten in Nederland, het zijn de openingsschermutselingen van Avontuur. Pas in november komen de voorbereidingen goed op gang en dan blijken de heren met grote vaart en vaardigheid tot beslissingen te kunnen komen. De bal wordt - onbedoeld - door W.N. Dinger aan het rollen gebracht door een brief aan Van Ostaijen te schrijven waar deze 'tureluurs' van wordt:

> Hoe komt die brave Dinger bij die voorstellen? Is het ooit in mijn hoofd opgekomen een blad, dat in Holland (dus kosteliker dan hier) zou gedrukt worden te financeren? Dat zou te gek zijn, met dezelfde uitgaven kan ik heel wat meer hier bereiken, altans momenteel. Ook de lijst van de medewerkers is vrij plezierig samengesteld: zal ik oprukken naast Mussche, de man die, als kind, naar de zolder kroop, waar de muizen hem kenden en speelden met hem? Zal dat een van mijn scheepgenoten zijn, een Argonaut als ik? En waarom de heer Marnix Gijsen wel, de hollandse katholieken echter niet? Doch afgezien van de details is het ding niet doorvoerbaar, omdat ik de heer Dinger als scribent helemaal niet ken, omdat ik wel eens aan een tijdschrift dat hier gedrukt zou worden heb gedacht, doch niet aan een hollands, omdat de heer Dinger ook te veel van diversiteit in een al te 'Volière'-matige zin houdt. Natuurlijk wil ik hem af en toe een 'pennevrucht' bezorgen, zeker, maar vandaar tot een verantwoordelijkheid van 100 fr. maandelijks, il y a de la marge (Borgers, *PvO*, 886)[*].

Op deze negatieve reactie van Paul van Ostaijen, die dateert van 9 november 1927, antwoordt Du Perron al de volgende dag. Hij legt uit dat hijzelf - of liever Blijstra en hijzelf - de beginners van het zaakje waren, dat aan Dinger nooit een grotere rol dan als 'producer' was toebedacht. Van Ostaijen is kennelijk gerustgesteld door deze inlichtingen en spreekt dan op 13 november al van 'ons tijdschrift' (Borgers, *PvO*, 892). Twee dagen later legt Du Perron een eerste inhoudsopgave van het eerste nummer op tafel, weliswaar nog lang niet de definitieve inhoud, maar er wordt haast gezet achter het project. Ook suggereert hij dat Gaston Burssens door Van Ostaijen in de redactie moet worden gevraagd, wat bedoeld kan zijn om Van Ostaijen die wat onwennig stond tegenover onbekende of betrekkelijk onbekende Hollanders zoals Dinger en Blijstra een Vlaams steuntje in de rug te geven. Hoe dan ook, op 22 november neemt Van Ostaijen de redactie voor Vlaanderen op zich (Borgers, *PvO*, 901).

Over de naam van het tijdschrift heerst nog enige onzekerheid. Blijstra wilde het De papieren boot noemen, Dinger stelde de naam Volière voor. Over beide namen maakt Van Ostaijen zich vrolijk. De naam Avontuur komt dan van Du Perron (Borgers, *PvO*, 903).

De datum van verschijning van het eerste nummer, eerst bedoeld op 1 januari 1928, wordt op aanraden van Van Ostaijen verschoven naar 1 februari. Hij is ook degene die voorstelt om eens in de twee maanden met 48 blz. te verschijnen, zoals uiteindelijk ook wordt gedaan. Financieel wordt de zaak zo geregeld dat de Hollanders Blijstra, Dinger en Du Perron ieder fl. 10,-- per maand ter beschikking stellen, Burssens en Van Ostaijen ieder 50 francs (dat is ongeveer fl 3,50) per nummer. De

financiële basis van deze vrienden-coöperatie is dus wel erg onzeker. Het drukken van het tijdschrijft is met deze toezeggingen maar net gedekt, porto en administratie moeten maar uit de abonnementen worden betaald. Op abonnees kan men echter nauwelijks rekenen, al komen er enkele, waaronder Marnix Gijsen. Aan zijn wankele grondslag gaat Avontuur tenslotte dan ook na drie afleveringen te gronde.

Midden december 1927 komt het tot een literair conflict tussen Du Perron en Van Ostaijen dat niet zonder persoonlijke ondertoon is. Du Perron komt met een nieuw idee, een enquête die in iedere aflevering van Avontuur door een 'jongere' zal worden beantwoord. Hij stelt zich voor op die manier 'een kleine storm te provoceren in letterlievend Nederland' (Borgers, *PvO*, 937). Het enige dat hij bereikt is een storm in zijn persoonlijke relatie met Van Ostaijen. Hij heeft namelijk de vragen die hij heeft opgesteld ook maar meteen voor zichzelf beantwoord en naar Van Ostaijen opgestuurd. In zijn antwoorden zegt hij dat Richard Minne de meest interessante dichter en dat Roel Houwink de beste criticus is (Borgers, *PvO*, 953). Van Ostaijen, die zich in de steek gelaten acht, reageert nogal lauw. In een brief aan Burssens meldt hij de ontvangst van de enquête. Een vraag, die over de tien beste boeken, lijkt hem vrij afgezaagd: 'Ik heb niks tegen deze enquête [...] Ik ben er ook niet speciaal voor' (Borgers, *PvO*, 940). Tegenover Du Perron laat hij zich op 21 december ontvallen dat hij er liever buiten blijft: 'als redacteur van het tijdschrift' acht hij zich niet verkiesbaar voor deelname aan de enquête (Borgers, *PvO*, 943). Op deze uitvlucht reageert Du Perron heftig:

> [...] waarom ben jij niet verkiesbaar als redacteur? [...] Wij wensen - altans ik wens - in onze antwoorden de grootst mogelike eerlikheid, EERLIKHEID, ja, zie Dirk Coster, mijnheer! Als jij vindt dat de grootste dichter is: Paul van Ostaijen, en de interessantste dichter ook: Paul van Ostaijen, dan schrijf je netjes en voluit tweemaal onder elkaar: Paul van Ostaijen, en je zegt er desnoods bij: 'omdat...' (*Brieven*, I, 173).

Het duurt een week voordat Van Ostaijen zijn grieven op tafel legt. Hij is verontwaardigd omdat Du Perron hem niet heeft genoemd als de

interessantste dichter en de beste criticus:

E. du Perron (Duco Perkens), december 1930.

> als je het dan toch wil weten, voor mij [is] het belang van de enquête met *jouw* antwoord voorbij [...] Verkeerd of niet, PvO heeft in E. du Perron een supporter gezien die door dik en dun de kleuren van de Ostaijen-club hoog ging houden. Bij de eerste schermutseling merkt hij dat de toejuichingen van zijn gewaande supporter naar de andere zijde gaan. Van dit ogenblik af interesseert de wedstrijd v.O. minder, omdat de mensen tegenover wie hij meende verplicht te zijn toch op de andere kaart spelen [...] Ik heb vandaag een stem verloren, daarop ik rekende en dat is voor mij voorlopig genoeg (Borgers, *PvO*, 953-954).

Du Perron haast zich per kerende post (dat kon toen nog) het oplaaiend vuur te doven. Met zijn karakteristieke neiging om alles zuiver te houden barst hij los:

> ik zie geen 'schermutseling' en geen 'tegenpartij' waar jij die ziet. En ik ga zo ver te beweren dat, zag ik ze wel, zoals jij, ik plichtshalve aan jouw zijde zou blijven staan [...] denk je nu even in mijn plaats tegenover jou. Mijn antwoorden - de eerste! - mijn vragenlijst vergezellend, naar jou toe, om je te vragen wat je erover denkt, en met op 2 punten: P. v. Ostaijen - mijn beste, zeg wat je wilt maar mij had het niet verwonderd als je dat verdomd goedkoop had gevonden [...] ik noemde de notities van *bijv*. Roel Houwink omdat dat eigenlik geen kritieken zijn, en meer om het genre aan te geven dan de man. M.a.w. 'ik vind dat er te veel gekritiseerd wordt en voel er niet voor, maar als ik iets goed zou moeten vinden dan maar het genre wat er het minst op lijkt'. Serieus gesproken stel ik je als kritikus ver boven Houwink. Maar krijg je dan niet als konkurrenten Nijhoff en Van Eyck, mensen die ik niet ken? En bovendien: ik heb erover gedacht

je naam daar te zetten, maar vond het idioot tegenover jezelf om je dus wel als kritikus te vermelden en als dichter niet [...] Als je nu maar niet opnieuw gekwetst bent en als je nu maar van mijn *zeer oprechte en zeer grote waardering* overtuigd 1ton zijn! (*Brieven*, I, 188-191).

Getekend portret van Van Ostaijen door Gaston Burssens voor Het derde en laatste nummer van Avontuur.

En alweer per kerende post antwoordt Van Ostaijen in een lange brief:

Het verschil tussen ons in deze, zoals in vele andere zaken, ligt hem daarin dat jij streng individueel blijft (bevalt het me of bevalt het me niet), dan wanneer ik toch steeds probeer 50% kritikus te zijn (Borgers, *PvO*, 965).

Met deze uiteenzetting is dan de vrede hersteld. De enquête viel in het water en niemand kwam er verder op terug. Toch is Du Perron klaarblijkelijk zo onder de indruk dat hij een

ogenblik het voornemen koestert om Van Ostaijen te gaan bezoeken, omstreeks de jaarwisseling. Dit voornemen werd echter niet ten uitvoer gebracht.

Op 3 februari 1928 wordt het eerste nummer van Avontuur gedrukt, in driehonderd exemplaren, waarvan er 140 naar Dinger in Bussum worden gestuurd en 140 naar Van Ostaijens Antwerpse adres. De resterende 20 ex. worden verdeeld onder Blijstra, Burssens en Du Perron. Omdat Van Ostaijen nog niet in Antwerpen terug is, zoals oorspronkelijk de bedoeling was, neemt Burssens de zorg voor de Vlaamse verspreiding over.

Het tweede nummer komt uit in april. Inmiddels is op 18 maart 1928 Van Ostaijen overleden. Du Perron probeert onmiddellijk de literaire nalatenschap over te nemen, zij het met weinig succes. Hij is het die de voetnoot aan het begin van Avontuur 2 plaatst:

> Met onzegbare weemoed brengen wij hier de twee laatste gedichten die Paul van Ostaijen ons bij leven zou afstaan. Hij is gestorven, even 32 jaar oud, in de volle ontwikkeling van zijn zeer bizonder talent, in een klein sanatorium in de omstreken van Dinant, na een langgerekt, bitter lijden. Hij behoorde tot hen die zich niet laten vervangen. Wij betreuren de vriend, niet minder als het talent. G. Burssens, E. du Perron.

Wat er niet staat is dat Du Perron niet op de begrafenis te Miavoye-Anthée verscheen - hij had te laat van het overlijden gehoord - en ook niet dat hij evenmin aan de kerkelijke plechtigheid in Antwerpen aan het eind van de maand deelnam - hij was allergisch geworden voor de katholieke mis.

De poging om Avontuur 3 geheel te vullen met nagelaten werk van Paul van Ostaijen wordt geen succes. Op blz. 32 staat een veelzeggende voetnoot:

> Wij hadden het voornemen dit derde nummer geheel aan nagelaten werk van Paul van Ostaijen te wijden. Van Ostaijen's literaire nalatenschap bleek echter niet groot genoeg, zoodat wij, gegeven de vastgestelde omvang van ons blad, van ons voornemen hebben moeten afzien (*Red.*).

Gezien het vele werk dat posthuum werd gepubliceerd in *Vlaamsche Arbeid*, of pas veel later in Gerrit Borgers' uitgave van het *Verzameld Werk*, gezien ook de aanwezigheid van het manuscript van de *Feesten van angst en pijn*, waarvan alleen maar de eerste twee gedichten in Avontuur werden opgenomen, is die redactionele verklaring volslagen onverklaarbaar. Zij heeft vermoedelijk te maken met allerlei moeilijkheden die Du Perron ondervond bij het overnemen van Van Ostaijens literaire boedel. Hoe het ook zij, aangevuld met werk van Burssens, Blijstra en Dinger verschijnt Avontuur 3 in juni (niet in april, zoals bij ongeluk, maar toch nieuw gezet, op het schutblad wordt vermeld). Half mei praat Du Perron nog in ernst over het vierde en vijfde nummer van Avontuur. Uit zijn brief aan Burssens van 23 mei:

AVONTUUR

NR. 1

EERSTE JAARGANG

Inhoud : P. van Ostaijen, *Boeren-Charleston, Alpenjagerslied, Kluwen van Ariadne*; E. du Perron, *Zoo leeg een Bestaan*; G. Burssens, *Invitation à la Valse au Clair de Lune, Oud Liedje, Het Duel Kunstschilder X.-Dichter Z.*; R. Blijstra, *De Noodlottige Kogel, Kwartet-Concert, Romantisch Beeld*; W. N. Dinger, *Program, Bespiegeling, Kwatrijnen.*

Teekening van A. C. Willink.

> Aan nr. 3 kan ik niets meer veranderen (ik spreek nu van Avontuur), de bon à tirer heb ik al een goede week geleden gegeven; de vellen zullen dus bedrukt zijn. Voor nr. 4 heb ik met jouw verzen en de verzen van Halbo C. Kool ook kopie genoeg; Rombouts komt dus eventueel in nr. 5. Ik heb niets tegen Rombouts (ook niets voor); en jij? Ik stem blanco (*Brieven*, I, 249).

Veertien dagen later barst de financiële bom. Op 7 juni schrijft Du Perron aan Burssens:

> Kan je me spoedig wat geld sturen voor Av. 3? Breuer reklameert betaling. Heb je al abonnementsgelden binnengekregen? Ook daarmee zou kunnen worden betaald. Breuer moet 900 frs. hebben en noch Blijstra noch Dinger zenden geld (*Brieven*, I 252-253).

Spoedig hierop besluit Du Perron het avontuur op te geven:

> Gelijk hiermee zend ik Blijstra en Dinger hun kopie terug. Ik zal Avontuur 3 alleen betalen, maar wil nu ook van dit gedonder af zijn. Helemaal alleen te moeten werken: nakijken, narijden, enz. en dan nog alleen moeten betalen of vooruitbetalen en lang op de duiten wachten, lokt mij niet aan. Misschien willen zij het zaakje voortzetten: in dat geval zullen zij zich met jou in verbinding stellen.

(aan Burssens, 11 juni, *Brieven*, I, 254).

AVONTUUR

NR. 2
EERSTE JAARGANG

Inhoud: P. van Ostaijen, *Twee Gedichten*; E. du Perron, *Ieder zijn Kwelling*; G. Burssens, *Met Gitaar-Begeleiding, Tweede Fantasie, Charlie Chaplin en de Revolutie*; H. Marsman, *Romanisches Café*; R. Blijstra, *Het Spookslot, Man en Paard, Stadspanorama*; W. N. Dinger, *Amoureuze Kwatrijnen, Het Noodlot, Het Einde van den IJdelen Man, De Insectoloog in Bed, Portretstudie*. —. Teekeningen van C. Roelofsz en K. Postma.

Weer drie dagen nadien, op 14 juni, is Du Perron tegenover Burssens wat minder rigoureus:

> Nu over Avontuur. Je doet beter aan Blijstra te schrijven, die toch stukken minder kloterig is, in zijn gewone doen, als Dinger. Zijn adres is: III, Weteringschans, Amsterdam. Maar laat die Dinger er dan ook *uit*. De oplaag zou dan tot 200 ex. beperkt kunnen blijven, en voor nr. 6 betaal ik wel weer mee. Welnu, Breuer vraagt voor l nr. in 200 ex. 270 frs. per vel, dus 3 × 270 frs. = 810 frs.; dan, voor minstens een cliché, 60 frs., dat is dus 870 frs., en voor het omslag 30 frs., dat maakt 900 frs. precies. Baseer je op 900 frs. per nummer; dat is ook wat ik voor Av. 6 [moet zijn Av. 3] heb betaald (behalve dan de 100 frs. die jij mij zond). - Voor Av. 6 krijg je van mij 300, desnoods 400 frs. De zaak is dus ±. 2300 frs. bijeen te krijgen. [...] Aan tekst voor nr. 4 ontbreekt het je nu niet (*Brieven*, I, 261-262).

Het laatste woord inzake Avontuur valt in een brief aan Willink in juli 1928:

> Alle ‘onaardigheden’ ten spijt (en nogmaals ik ben mij van bitter weinig bewust) hadden en Blijstra en Dinger m.i. hun aandeel in Avontuur tijdig kunnen betalen. Avontuur is om geen andere reden opgeheven dan deze (*Brieven*, I, 269).

Men kan zich natuurlijk afvragen waarom Du Perron, die temidden van zijn vrienden veruit de meest gefortuneerde was, zo bij voortduring aandrong op betaling van minieme bedragen, terwijl hijzelf intussen bezig was veelvouden van de som vereist voor Avontuur te spenderen aan allerlei ander persoonlijk drukwerk. Het is al even vreemd als Van Ostaijen die door geldgebrek voortdurend met de onderbreking van

zijn kuur werd bedreigd maar maandelijks 50 frs bijdroeg aan een avontuur waarvan Du Perron de voornaamste instigator was.

Wil men de inhoud van de drie nummers van Avontuur met een enkel woord beschrijven, dan is ‘grotesk’ het meest passend adjectief. In het Duitse expressionisme was de groteske een geliefd genre. Van Ostaijen had er in Berlijn mee kennisgemaakt op het hoogtepunt van de daar heersende naoorlogse ontreddering die samenviel met zijn eigen diepe persoonlijke crisis. Hij had Antwerpen overhaast verlaten en kon in Duitsland geen werk vinden zodat hij aangewezen was op de inkomsten van Emmeke Clément en andere vriendendiensten. In Berlijn ontmoette hij de wat oudere filosoof Salomo Friedländer, de grootmeester van de groteske die ook al voor de oorlog onder het pseudoniem Mynona (Anonym) in expressionistische tijdschriften, Der Sturm, Die Aktion en Die Weissen Blätter had gepubliceerd. Op Van Ostaijen maakte Friedlander grote indruk: enkele van zijn groteske verhalen vertonen duidelijk gelijkenis met het werk van Mynona.

De groteske is in wezen een fictionele verwringing van de ons omringende wereld. Het doel ervan is niet zozeer satirisch als wel absurd. Van Ostaijens eigen woord voor deze absurde strekking is ‘verkeerdheid’. De in de groteske geschetste wereld is nog wel herkenbaar, maar dolgedraaide toestanden vieren er hoogtij. Kafka is een meester in dit genre. Van Ostaijen heeft dat spoedig ingezien. Als eerste heeft hij een paar kleine grotesken van Kafka vertaald.

In het expressionisme werd het brandpunt van de groteske als traditioneel genre verlegd. Tevoren gaf het uiting aan een vervreemding van een overigens geordende wereld die zijn zin nog niet verloren had, maar in de naoorlogse wanorde werd de groteske de directe reflectie van de onrust. Wat eerst in vast vertrouwen aan de lezer als een lachspiegel kon worden voorgehouden was plotseling de enig mogelijke authentieke afbeelding van een zinloos bestaan geworden.

> The grotesque is no longer a residue of disorder in an ordered system; it is the immediate reflection of a disordered world. The playful grotesque that restores the comfort of the mind has expanded into the neartragic grotesqueness of life itself,

aldus Lee Jennings in zijn *The Ludicrous Demon* (U. of California Press, 1963, blz. 154), een nog steeds belangrijk werk over het genre.

Tegen de visie van de groteske als een vorm van realisme is natuurlijk wel wat in te brengen, maar de steeds groter wordende populariteit van een Kafka wijst toch op een toenemende herkenbaarheid van de realiteit als iets absurds.

Oppervlakkig gezien ontbreekt aan het Nederlandse expressionisme - en dus ook aan de expressionistische groteske - wat T.S. Eliot de 'objective correlative' noemde: de werkelijkheid in Nederland was allerminst zo ongeordend als de naoorlogse Berlijnse noodtoestand. Op dit eiland van politieke en economische stabiliteit bestond eigenlijk geen voedingsbodem voor hartstochtelijke expressionistische literatuur. Maar dat betekent niet dat een persoonlijke ontreddering niet gevoed zou kunnen worden door wat elders aan grotesk gewas opsproot. Voor een Antwerpenaar die vier jaar oorlog en politieke agitatie achter de rug had lag dat anders, zeker toen hij na de wapenstilstand in de Berlijnse draaikolk werd meegesleurd. Het kost niet veel moeite Van Ostaijens grotesken te beschouwen als behorend tot het meest authentieke werk dat hij heeft voortgebracht. Maar in Nederland is het genre in handen geraakt van mensen voor wie de vervaardiging ervan eerder een onverbindende tijdpassering dan een noodzakelijke levensuiting kon heten. Toen Van Ostaijen al enige tijd over zijn groteske periode heen was, kwamen in Avontuur epigonen aan het woord.

De inhoud van Avontuur wordt kwantitatief beheerst door teksten van drie medewerkers. Het leeuwedeel - ook kwalitatief - is voor Van Ostaijen aan wie het derde nummer is gewijd. Dan is Du Perron met twee langere grotesken in nr. 1 en 2 vertegenwoordigd; in het derde nummer laat hij verstek gaan. Blijstra schreef een aantal teksten in alle drie nummers, sommige naar de vorm korte toneelstukken, die ook als grotesk kunnen worden gekarakteriseerd.

Een vierde medewerker, Gaston Burssens, levert een mooie pentekening van Van Ostaijen aan het begin van het derde nummer, maar in zijn poëzie is hij hier toch wel de meest volledige Van Ostaijen-epigoon die men zich kan voorstellen. Daarbij komt dat zijn proza vrijwel onleesbaar is. Wat te doen met 'Het duel Kunstschilder X-Dichter Z' (I, 34-37)? Of met 'Charlie Chaplin en de revolutie' (II, 18-21)? Of zelfs het In Memoriam Paul van Ostaijen (III, 3-4)? Hier is het modernistenproza tot onverstaanbaar gestamel gereduceerd.

Tenslotte is er de redacteur W.N. Dinger, die gelukkig niet zo heel veel te berde brengt. Hij was oorspronkelijk ook alleen maar als producer aangetrokken. Hij valt vooral op door zijn Van Eeden-spelling (alles dubbel, behalve de a).

Marsman, de enige niet-redacteur die heeft meegewerkt, stuurde Van Ostaijen een gedicht voor het tijdschrift, 'Romanisches Café', dat in december 1922 op een briefkaart aan Arthur Lehning was geschreven. Het is typografisch een beetje een ideogrammatisch experiment met twee draaideurtjes. Daarom zal Marsman wel gedacht hebben dat Van Ostaijen erin zou zijn geïnteresseerd, maar nog afgezien van de vage racistische opmerking, het stumperige Engels, de foutieve spelling van Lehnings eerste achternaam, Müller, en het ontbreken van enige werkelijke inhoud, kan 'Romanisches Café' (II, 23) toch niet als poëtisch hoogtepunt gelden. (Men vergelijke: Arthur Lehning, *H. Marsman, de vriend van mijn jeugd*, Amsterdam, 1960, 78).

Gaston Burssens (1930), die met Van Ostaijen en Du Perron de ‘on-serieuze escouade’ vormde van de Vlaamse letterkunde. Deze betiteling is van Paul van Ostaijen afkomstig.

In weinig tijdschriften wordt op zo grote schaal gemoord als in Avontuur. Er vallen in ieder geval meer dan twaalf doden in de drie afleveringen. Daarbij komt dat men vrijelijk over revolvers beschikt die ofwel ongeladen blijken te zijn of bij het afgaan het doel missen. Van zulke voorvallen telt men er minstens vier. Een buitenstaander zal gemakkelijk tot de conclusie komen dat de revolver het meest gebruikte huishoudelijke voorwerp is in Nederland. Niet dat het nu allemaal zo gewelddadig toegaat in de verhalen van Avontuur. Men moordt en schiet meer bij wijze van tijdverdrijf.

Men neme bij voorbeeld Du Perrons groteske ‘Zo leeg een bestaan’ (I, 12-31), waarin door een aantal personen, met grote afstandelijkheid en ook met de bereidheid het verhaal terwijl het verteld wordt te herzien, een massamoordenaar ten tonele wordt gevoerd, een soort reincarnatie van Jack the Ripper, hier Ralf de Splijter geheten. Deze is met moorden opgehouden toen hij een door iemand anders bedreven perfecte en gruwelijke moord ontdekte. Hij heeft zijn meerdere erkend. Jaren later bekent hij aan een van zijn kennissen, een verlegen, bescheiden jongeman, dat hij vroeger de wederopstanding van Ralf de Splijter was, waarop de jongeman hem te kennen geeft dat die volmaakte moord destijds door hem was gepleegd.

In Du Perrons andere groteske, ‘Ieder zijn kwelling’ (II, 4-16) laat slechts één persoon het leven, een zieke oudere man, Gideon, die sterft aan zijn omgang met een niet-hoogstaande, niet-reine vrouw, terwijl zijn hoogstaande verpleegster Tula en zijn reine nichtje Else, beiden op hun manier hartstochtelijk verliefd op hem, het nakijken hebben. Iedere figuur heeft in dit verhaal zijn eigen kwelling: een opgelegd vooroordeel waaraan men zich niet kan of wil conformeren.

In Blijstra's bijdrage aan het eerste nummer vallen ook enkele doden. In ‘De noodlottige kogel’ (I, 38.-41) wil een man een echtpaar vermoorden zonder dat de reden daarvoor wordt duidelijk gemaakt. Wel is de hoofdfiguur erg eenzaam: ‘Verleden jaar had hij zich midden in gezelschap op een eenzaam eiland gevoeld’ (38). Zijn oorspronkelijk plan om na de dubbele moord de hand aan zich zelf te slaan gaat niet door omdat hij denkt dat hij niet genoeg kogels heeft voor zichzelf.

In ‘man en paard’ (II, 37-40) staat iemand op wacht bij een beroving. Uit angst schiet hij zijn revolver af, maar gelukkig raakt hij niets.

Blijstra's ‘Het Spookslot’ (II, 24-36) is ongeveer identiek - of althans parallel - met zijn ‘Spionnage’ in het derde nummer (33-44). In het spookslot heeft een baron zijn geld verspeeld aan een nouveau-riche, maar zijn vrouw Illona wil proberen met het vrouwelijke charme de schuldbekentenissen aan de financier te ontfutselen. Zij slaagt, maar wanneer zij hem in de armen valt, komt de baron als spook verkleed binnen en daagt hem uit tot een duel. Even later verschijnt dan het echte spook ten tonele. In de verwarring die ontstaat schiet de nouveau-riche de baron dood, het kasteel vliegt in brand, en Illona is bereid mee te gaan met de moordenaar van haar geliefde.

In ‘Spionnage’ houdt een luitenant het met de vrouw van zijn kapitein, Irma. Er schijnt een oorlog aan de gang te zijn. De luitenant verricht spionnagewerk, maar het is eigenlijk de kapiteinsvrouw die als agente van de vijand fungeert. De luitenant wordt beschuldigd van spionnage en de kapitein schiet de luitenant dood, meer uit persoonlijke wraakneming dan om een andere reden. Irma valt flauw, maar heeft nog juist de tijd om de onware verklaring van de kapitein aan de militaire politie te bevestigen.

Zowel in het ‘Spookslot’ als in ‘Spionnage’ wordt een minnaar uit de weg geruimd en volgt een eerst ogenschijnlijk zelfstandig handelende vrouw de man die het spel heeft gewonnen. In beide gevallen is de vrouw - Irma, Illona - ontrouw aan wat als haar ware liefde wordt gepresenteerd.

Wat in deze toneelstukken en verhalen naar voren komt is de grote afstandelijkheid, de ‘impotence of the heart’ waarover Walter Sokel het heeft in *The Writer in Extremis: Expressionism in 20th Century German Literature*, Stanford University Press, 1959.

Moordenaars, rovers, spionnen waren rond in een kille wereld. Het is geen wonder dat Marsman niet enthousiast is over het eerste nummer (Borgers, *PvO*, 1015).

Zelfs Dinger, die het meestal niet verder brengt dan ulevellenpoëzie, wordt aangetast door moordzucht. ‘Het einde van een ijdele man’ beschrijft hoe een man die zojuist is afgewezen zijn geliefde samen met zichzelf voor de trein gooit (II, 46). Het resultaat is twee doden. Dinger is overigens wel degene die op de laatste bladzijden van Avontuur tenminste enigszins een tegenwicht biedt voor Blijstra's stereotiepe afhankelijke vrouwenfiguren. ‘Dispuut’ (III, 47-48) gaat over de rechten van de vrouw zoals die gezien worden door een aantal mannen. Het dispuut wordt steeds onzinniger, ‘met dit resultaat: dat Anna vroeg of men nog thee wilde gebruiken en niemand verder op een der opgeworpen kwesties inging’.. Het gezeur van een aantal burgermannetjes wordt door deze Anna tenminste effectief ontkracht. Aan de vreemde spelling (‘leevenspijl’) gaat men dan maar voorbij.

Wat is nu de bijdrage van Paul van Ostaijen, de belangrijkste avonturier, geweest? Vanaf zijn ziekbed heeft hij natuurlijk maar beperkt actief kunnen zijn. Bovendien heeft hij maar één nummer zien verschijnen. Maar hij heeft toch wel in sterke mate de lichte toon bepaald. De reclamecirculaire voor het nieuwe tijdschrift is van zijn hand. Aan deze vrij summiere en zeker niet erg programmatische tekst valt het volgende te ontlenen:

> Avontuur namelik moet een tijdschrift zijn waar niet streng daarop gelet wordt tot welke ‘school’ of welke ‘richting’ de auteur behoort: Avontuur zou in deze een zuiver kwalitatief standpunt willen innemen [...] En dan: wij mochten graag een meer fantaisistiese literatuur onderdak verlenen. En graag zouden wij een beetje de kommies spelen aan de grenzen van de Nederlandse literatuur, om al deze kontrabandewaar van de ernst eens ernstig te onderzoeken. Er is genoeg van dat goedje op de Nederlandse markt. En aan de gepijnigde twijfel- en

> smartmensen, strijders tegen hun eigen hartstochten, aan al de, op het altaar der literatuur, gekilde slachtoffers, zouden wij willen zeggen: ‘connu, beau masque’ (Borgers, *PvO*, 1122-1123).

In Avontuur 3 verschijnt, uiteraard zonder Van Ostaijens medeweten of medewerking, wat Du Perron tot op dat moment aan literaire nalatenschap bijeen heeft kunnen vegen. Van *De feesten van angst en pijn* worden alleen de eerste twee gedichten opgenomen, *De moordenaars* en *Maskers*, beide geschreven eind 1918, gedurende de eerste weken van de Berlijnse ballingschap. Behalve een groot aantal doden verbergt zich in deze gedichten, speciaal in *Maskers* een grote hoeveelheid ‘kontrabrandewaar van de ernst’. Het is vroeg werk, net als het psychologische essay ‘Tussen vuur en water’ dat al van oktober 1919 dateerd. In dat derde nummer staan enkele klassieke gedichten van Van Ostaijen, *Huidegedicht aan Singer, Rijke armoede van de trekharmonika* en *Banlieue*. Maar het is op geen stukken na het monument voor Van Ostaijen geworden dat het had moeten zijn.

Avontuur is te vroeg in de kiem gesmoord. In vergelijking met andere literaire tijdschriften (Forum bij voorbeeld) heeft het creatief werk van soms grootse allure gebracht, dat echter later op andere wijze zijn weg tot het lezerspubliek heeft gevonden. Het is jammer dat critische uiteenzettingen achterwege zijn gebleven. Du Perrons ‘Cahiers van een lezer’ zouden goed in Avontuur hebben gepast. Het belangrijkste aspect van dit tijdschrift is geweest dat het Du Perron en Van Ostaijen noodzaakte om zich over bepaalde critische problemen uit te spreken. Zij hebben zich echter alleen maar in hun briefwisseling geuit, niet in het openbaar. Hun vriendschap is daarin getest en gehard, een enkele maal tot wederzijdse ergernis. Zo behoudt Avontuur zijn waarde als document humain waar het in zuivere literaire waarde tekort schiet. Want om een echt belangrijk blad te zijn had er toch veel minder epigonenwerk in moeten staan.

Eindnoten:

* Het is heel moeilijk om bij de transcriptiemethode die Borgers heeft toegepast te bepalen waar een correctie of emendatie dient te worden aangebracht. Moet men ‘kosteliker’ verbeteren in ‘kostbaarder’? Moet ‘plezierig’ dat hier zoiets als ‘grappig’, ‘gek’, ‘idioot’ betekent in die zin worden gewijzigd? Zo niet, dan is er ook geen reden om Van Ostaijens ‘financeren’ te verbeteren in ‘financieren’, om de eenvoudige reden dat hij dat niet heeft bedoeld. Hoe zou het moeten zijn met Willink die weigerde ‘zich te executeren’? Van Ostaijens Nederlands, we weten het, wemelt van Franse en Duitse elementen. Dat is begrijpelijk voor iemand met zijn achtergrond en daar hoeft niet bij te worden ingegrepen. Bij Van Ostaijens Franse en Duitse brieven kan men overigens wel aan het corrigeren blijven.

Over de Randen van mijn Handen
Wiel Kusters

In een posthuum gepubliceerde aantekening uit maart 1925 - de tijd van de ‘gedichtjes voor zijn plezier’ - definieert Paul van Ostaijen poëzie als ‘woordkunst. Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysiese geankerd spel met woorden’.[1]

Nu is ‘metafysies’ niet de meest doorzichtige term uit Van Ostaijens theoretisch proza. Wanneer men hem vanuit de samenhang van 's dichters opvattingen interpreteert, verwijst hij eerder naar het ‘onderbewuste’ dan naar het ‘bovennatuurlijke’. De dichter moet zijn woordmateriaal zodanig rangschikken, dat de onderbewuste lading er zo volledig mogelijk in kan uitstromen. Bij lezing van een gedicht waarvan de woorden op deze wijze hun ‘natuurlijke’ betekenis te boven gaan, wordt de lezer in zijn onderbewustzijn geraakt. Via het gedicht communiceert het onderbewuste van de schrijver met dat van de lezer.[2]

Ook vóór ik Van Ostaijens poëzie-opvatting kende, heb ik vaak het gevoel gehad dat er in de ‘Nagelaten gedichten’ iets onuitsprekelijks zinderde.

Over de randen van mijn handen
tasten mijn handen
naar mijn andere handen
onophoudelik

Ik denk dat deze regels uit *Jong landschap* op volmaakte wijze uitdrukken waar het Van Ostaijen om gaat: de niet aflatende poging verder te reiken dan de fysische, maar vooral psychische grenzen waarvoor men zich gesteld ziet. Waarschijnlijk speelt dit reiken naar het ‘metafysiese’ ook een rol in de beroemde *Polonaise*: ‘Ik zag Cecilia komen / op een zomernacht / twee oren om te horen / twee ogen om te zien / twee handen om te grijpen / en verre vingers tien’. Die handen en die geheimzinnige *verre* vingers laten zich in verband brengen met ‘Over de randen van mijn handen’ enz., zeker als ze aan het slot van het gedicht terugkeren in de variant: ‘Twee handen *in het lege* / en verre vingers tien’.

In Van Ostaijens late gedichten vindt men nogal wat regels die te maken hebben met noties als ‘diepte’ en ‘verte’ en een soort van metafysische ruimte suggereren; beter nog: een ruimte die met het onderbewuste samenvalt. In ‘Avond Strand Orgel’ lezen we over de zee, een geijkt symbool voor het onderbewuste:

Hoger slaat
op de maat
van de italjaanse maat
mee de zee
    steeds iets witter
        zoals ijler steeds en blanker
            drijft een klank er
                bovenuit en bovenop
    witte broze
meeuw

waarmee de herkomst van het poëtisch-actieve woord duidelijk is aangegeven.

Voor het dubbelzinnige karakter van de term ‘metafysies’ bij Paul van Ostaijen - in aanleg duidend op het bovennatuurlijke, maar meestal gebruikt in relatie tot het onderbewuste - vindt men een dichterlijke bewijsplaats in *Geologie:* het blauw van boven en het blauw van beneden lijken verwisselbaar:

> Diepe zeeën omringen het eiland
> diepe blauwe zeeën omringen het eiland
> gij weet niet
>   of het eiland van de sterren is daarboven
> gij weet niet
>   of het eiland aan de aardas is

Maar het gedicht wordt voortgezet met een ‘zinkend zoeken’ van het onderbewuste, dat blijkens de slotregels bereikbaar is na ontlediging van het bewustzijn:

> Moest dit zinken langs uw ogen zijgen gij kende niet
> een groter leegheid

De verwisselbaarheid van ‘de blauwheid van de zee en de blauwheid van de lucht’ speelt ook een rol in het gedicht *Facture baroque*, een gedicht waarin het metafysische en het onderbewuste overigens ook op explicieter wijze aan de orde komen. Weer is er het verlangen de grenzen van de ‘zinnen’ te overschrijden. Er is sprake van een ‘oude waan / die over de kim

gekelderd lag' en even wordt men herinnerd aan het Elysisch verlangen van A. Roland Holst:

Soms
- wanneer de boten van hun zinnen sloegen
aan de immer deinende rotswand
(...)
soms slaat het verlangen der mensen zo hoog uit
dat zij takelen de nederige boot
en ter zee gaan
in de zeilen speelt de wind een waan
    een oude waan
    die over de kim gekelderd lag
    tot de wind de hulzen stuk woei
    en uit de scherven walmt de wijn van deze waan
    van deze oude waan

De illusies omtrent een land achter de horizon gaan teniet. De signalen van 'geenzijds der zinnekim' blijven onopgemerkt, want - zo luidt de conclusie van het gedicht - er is voor ons geen andere 'gene zijde' dan het onderbewustzijn: het verlangen naar een land achter de horizon, de metafysische wensdroom, vindt zijn oorsprong onder de bodem van onze ziel:

Geen kent het S.O.S.-gesein geenzijds der zinnekim
en dat aan de boôm van onze ziel er sprieten steken
die alleen het trillen vatten
van gene zijde
Soms dringt de drang de droom tot een gestalte
en wordt het lichaam droom

Zo herleidt *Facture baroque* de 'verte' van het bovenzinnelijk verlangen tot de 'diepte' van het onderbewustzijn. In het gedicht *Guido Gezelle* vinden we een soort synthese van beide elementen:

Guido Gezelle

Plant
fontein
scheut die schiet
straal die spat
tempeest over alle diepten
storm over alle vlakten
wilde rozelaars waaien
stemmen van elzekoningen bloot
Diepste verte
verste diepte
bloemekelk die schokt in de kelk van bei' mijn palmen
en lief als de madelief
Als de klaproos rood
o wilde papaver mijn

In dit lofdicht, met trekjes van een litanie, wordt (de poëzie van) Gezelle geassocieerd met vertikale én horizontale beweging: *plant / scheut* en *fontein /straal* enerzijds, *tempeest* en *storm* anderzijds. In de regel 'tempeest over alle diepten' is het vertikale

element overigens al binnengedrongen ('diepten'), zodat de definitieve synthese 'Diepste verte / verste diepte' niet als een verrassing komt.[3]

Men kan zich afvragen of Van Ostaijen in dit gedicht associaties heeft willen wekken met erotiek en sexualiteit. Wanneer dit zo is, dan worden deze associaties op krachtige wijze voltooid in de regel: 'bloemekelk die schokt in de kelk van bei' mijn palmen', een regel die zich aldus geïnterpreteerd misschien in verband laat brengen met Van Ostaijens omschrijving van het doel van de 'zuivere lyriek': 'hoofdzaak is het uitstromen van het subjectiefste mogelijk te maken'.[4.] Dat de poëzie van Gezelle daar volgens Van Ostaijen ten volle in geslaagd is, daaraan lijkt geen twijfel mogelijk. In zijn essay *Marsman of vijftig procent* formuleert hij het zo:

> Gezelle en meer dan één van zijn leerlingen hebben wel degelijk dit, dat er tussen hun hart en het gedicht niet de geringste hindernis is; zij dichten in 'de taal die hun (mij) *het gereedst* van de lippen wil' (Gezelle).[5.]

Eindnoten:

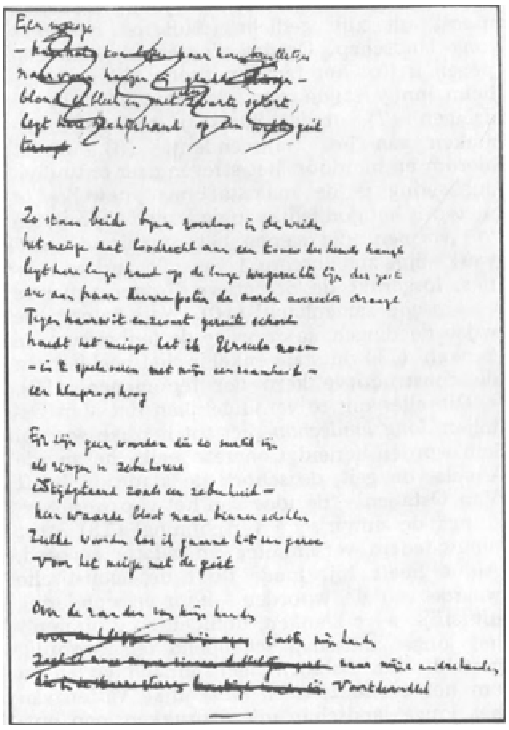
1 'Nogmaals poëzie', in: *Verzameld werk. Proza 2*, ed. G. Borgers, 1977, p. 338.
2 Vgl. J.J. Oversteegen: *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, Amsterdam 1970^2, p. 155-184.
3 Een soortgelijke synthese van 'diepte' en 'verte' vindt men in de regels: 'Uw ogen zinken niet / in hunner kassen verste verten' (*V.W. Poëzie 2*, p. 225).
4. 'Hubert Dubois', in: *V.W. Proza 2*, p. 351.
5. V.W. *Proza 2*, p. 392.

Paul van Ostaijens Jong Landschap[*]
Een gedicht dat farmacotoxische reminiscenties bevat.
Gerard Vandenhaute

In zijn waardevolle studie[1.] over Paul van Ostaijen als schepper (maker?) van farmacotoxische roesgedichten (*Barbaarse dans, De marsch van de hete zomer, Angst*), merkt Dr. K. van Acker op dat in het hele oeuvre van de dichter ‘geïsoleerde toxicogeenaandoende elementen aangetroffen worden’[2.], en als verklarend bewijs hiervan citeert hij:

Over de randen
van mijn handen
tasten mijn handen
naar mijn andere handen
onophoudelijk.

zijnde de laatste strofe van *Jong landschap*.



Kladhandschrift van *Jong landschap*.

Een gedicht-analyse vanuit het gedicht en 's dichters lyrisch credo moge eerste een medium zijn waardoor de etherische schoonheid van *Jong landschap* en de persoonlijkheid van zijn schepper voelbaar wordt, nadien het criterium waarmee Dr. Van Ackers visie literair kan worden onderzocht.

Jong landschap[3.]

Zo staan beiden bijna roerloos in de weide
het meisje dat loodrecht aan een touw des hemels hangt
legt hare lange hand op de lange rechte lijn der geit
die aan haar dunne poten de aarde averechts draagt

Tegen haar wit en zwart geruite schort
houdt het meisje dat ik Ursula noem
- in 't spelevaren met mijn eenzaamheid -
een klaproos hoog

Er zijn geen woorden die so sierlik zijn
als ringen in zeboehorens
en tijdgetaand zoals een zeboehuid -
hun waarde bloot naar binnen schokken
Zulke woorden las ik gaarne tot een garve
voor het meisje met de geit

Over de randen van mijn handen
tasten mijn handen
naar mijn andere handen
onophoudelik

De Van Ostaijen-lezer moet het treffen hoe hier een gedicht in strofenvorm voorkomt, en in het weten dat bij Van Ostaijen steeds bedoeling, nooit lukraak toeval voorzit[4.], zal hij onmiddellijk vermoeden, dat delen-, strofenzelfstandigheid er slechts kon en moest zijn om de zelfstandige veelheid van de inhoud te vatten en doeltreffend weer te geven.

In strofe I wordt een tafereel gedicht dat, op het eerste gezicht, vrij eigenaardig lijkt. Dat het slechts ‘lijken op het eerste gezicht’ betreft, wordt vlug duidelijk wanneer wij de titel van het gedicht als vertrekpunt nemen van een

speurgang doorheen deze strofe en naar aanleiding hiervan doorheen Van Ostaijens beschouwingen over kunst in het algemeen en poëzie in het biezonder[5]. Inderdaad: in ‘Modernistische Dichters’ lezen wij over Van Ostaijens ‘verlangen de dingen *voor de eerste maal* te zien’[6]. Juist deze bekentenis toont aan hoe het jonge, het eerste landschap, als verlokkend thema in Van Ostaijens dichterwezen zelf gedragen en geboren werd, hoe de drang tot eerste zien de eigen-aardige wording van thema tot gedicht bepalen moest; juist deze bekentenis toont aan hoe het in zijn verlangen naar eerste zien, Van Ostaijen bedoeling moest zijn, de wezenseigen kenmerken van jong landschap - het nieuwe, het frisse, het tere, het broze, het irreële, het onvolgroeide, het onaardse, het verrukkelijke, het verrassende,... - *nieuw* te erkennen en *nieuw* uit te dichten in woord en beeld.

Wat de woorden betreft: zij vertolken alle het te vatten betoverend-jonge, on-aardse, zij drukken alle uit de afwezigheid van aardsbeladen, aards-voldragen, aards-volgroeid-zijn:

bijna: d.i. niet voltooid
roerloos: vrij van aard-eigen beweging
loodrecht: d.i. niet gebogen onder aardse druk
touw: dun, niet sterk, broos
hangen: haast zwaartekrachtonheven t.o.v.
staan
lange
rechte
lijn d.i. vrij van het aardse vorm-volle
dunne
averechts: d.i. ongewoon, anders, nieuw
wit en zwart: d.i. kleurloos
klaproos: d.i. ongekunstelde, onaangeroerde,
frisse natuurbloem

Met betrekking tot deze woordenwaarde, zijn
de beelden equivalent:

Zo staan beiden bijna roerloos in de weide
het meisje dat loodrecht aan een touw des hemels hangt

Kenmerkend voor het jonge landschap - zo schreven wij reeds - is het verrassend nieuwe, het betoverend on-aards-zijn. De verschijning van het meisje zal dan ook deze eigenschappen uitdragen: het treedt niet uit de aarde, staat niet gewicht-vol op de aarde, lijkt niet vastgezogen aan de aarde; integendeel: het werd uit de hemel neergelaten en aan de hemel hangt het nu licht in vrij-zijn van de aarde.

Het meisje: verrukkelijk in haar verschijning, onverwacht-nieuw in haar on-aards-zijn, stelt treffend het wezenlijke van jong landschap tegenwoordig.

legt hare lange hand op de lange rechte
lijn der geit

Geen dikke aards-logge hand vat, grijpt de aardse gestalte van een aardse geit; wel omgekeerd: logge grijphand verloor hier haar aardse functie en werd herleid tot een nieuwe lange hand, die ligt op de tot lijn gevormde ont-aarde geit.

die aan haar dunne poten de aarde

averechts draagt

Hangt het meisje grond-vrij aan de hemel, dan ook staat de geit in weer verrassende houding resp. verhouding tot de aarde. Het jonge, het zuchtige-lichte-onvoldragen-zijn van het landschap, laat ons de aarde beschouwen als massaloos; en als massaloos vinden wij haar ook in het beeld terug: zij werd zo licht dat de geit haar dragen kan. Komt hierbij het onverwachte van de averechtse visie op de geit-aarde-verhouding, die gevat het onverwachte van jong landschap uitdrukt.

Samenvattend verdient het opmerking hoe het irreële, het nieuwe, het zuivere, het frisse, het broze, het verrassende, het tere, het al te vlug vergaande: alle wezenskenmerken van een jong landschap niet doorheen beschrijvingen, vergelijkingen mededelend voor, maar *door de woorden en beelden zelf direct worden tegenwoordiggesteld.*

Niet reproductie, wel creatie gold Van Ostaijen als doel; niet een bepaald en aldus herkenbaar jong landschap moest uit zijn gedicht resulteren, wel het jong landschap moest uit zijn gedicht resulteren, wel *het* jong landschap. Omdat dichten bij hem een pogen is 'tot het fantasmatische, dit is de geheimzinnige zijde van de dingen, door te dringen'[7.], omdat 'kunst is het zichtbaarmaken van het transcendente'[8.], omdat hierom en hierdoor 'het streven naar ontindividualisering is de maatstaf naar dewelke te meten is het goddelijke in de kunst'[9.] moeten 'de vormen, die samen het organisme-kunstwerk zijn, zijn losgerukt van alle andere relaties; losgerukt de objectieve vormen van hun empirische samenhang'[10.]. Ware kunst: 'de wijze de dingen, ja de wijze de fenomenen, te denken'[11.] ontstaat enkel in 'het beelden van de constructieve kern der fenomenen'[12.].

Dit alles om te verduidelijken dat Van Ostaijen *Jong landschap* niet tot lukrake wartaal kan worden herleid. Concrete realia: het meisje Ursula, de geit, de schort, de klaproos, heeft Van Ostaijen - 'de idee van het voorwerp verdringt de empirische verschijning'[13.] - tot nieuw-tedere verschijning en relatie gevoerd. Aldus heeft hij, mede door de acoustische waarde van de woorden - hoor verwondering uit ei/ij-, a-, o-klanken, liquiden en aspiraten - het jonge landschap scheppend tegenwoordig gesteld. Van Ostaijen heeft in zijn verlangen om het eerste zien en wezenlijke vatten van het jonge landschap uit te drukken, een ontroerend mooie strofe gecreëerd: roerloos-

tedere lijnen binden het meisje en de geit tot bewegingloze schoonheid, en tussen die lijnen ligt Ursula als een kleurzachte sprookjesnaam naast het wit-zwarte ruitschortje en de rode klaproos hoog. Om haar zelfstandige schoonheid, om haar doeltreffende jong landschapsuggestie vormt, met betrekking tot het gehele gedicht, deze eerste strofe het poëtische element, dat de dichter Paul van Ostaijen en zijn lyriek treffend voorstelt.

En dan de tweede strofe, waarin, de auteur speculatieve beschouwingen lyrisch heeft geuit. Wij lezen erin hoe de dichter woorden, die hun waarde bloot naar binnen schokken, gaarne tot een garve las voor het meisje met de geit. Geen moeilijkheid wat de betekenis hiervan betreft. De dichter verlangt het meisje-met-de-geit en wat het tegenwoordigstelt te erkennen en uit te drukken met woorden die hun waarde op zichzelf, in zichzelf dragen en uitdragen, die tot eigen verduidelijking geen andere woorden behoeven; woorden die 'bij machte' zijn 'ons het transcendente hoorbaar te maken'[14.].

Misschien minder duidelijk lijkt de band tussen strofe I en II.

Nochtans: in 'Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst' lezen wij dat 'het wonder van het eerste zien dringt naar aseiteit'[15.]. Deze bekentenis nu lijkt ons de overgang van strofe I naar II dwingend-aanvaardbaar te verklaren. Immers: waar strofe I kan worden beschouwd als het uitgedrukte wonder van het eerste zien, wordt in strofe II de dichterlijke behoefte aan 'woorden (die) als organen zelfstandig uitkomen'[16.], wordt de dichterlijke behoefte aan zelfstandigheid, aseïteit van de woorden lyrisch vertolkt. Zijn pogen om het eerste zien uit te dichten, te verdichten, heeft bij Van Ostaijen de nood aan aseïteit verwekt en het bewustzijn daarvan heeft hem tot lyrisch uiten van theoretische beschouwingen hieromtrent gedreven, *lyrisch uiten dat naast dit associatief dichtprocesverband, nog door het meisje-element met voorgaande strofe wordt verbonden.*

Strofe III tenslotte, lijkt ons *lyrisch mediteren* te zijn *over de poëtische realisatie van strofe I en de dichterlijke behoefte uit strofe II.*

In peinzend nabeschouwen drukt Van Ostaijen lyrisch zijn ontgoocheling uit: het jonge landschap kon niet wezenlijk erkend, de essentie-schokkende woorden werden niet gevonden[17.].

Waar de dichter poogt de wezenheid der dingen te grijpen en te vatten, waar de dichter tast naar de woorden die hun waarde bloot naar binnen schokken, ervaart hij hoe hij telkens weer in de kring van eigen handen rondtast, op eigen handen stoot, hoe hij het verlangde en gewilde niet bereiken kan, ervaart hij het 'dinggesloten en vervreemd'[18.] -zijn van de wereld buiten hem.

Dit dinggesloten-zijn kon reeds in strofe I bij ''t spelevaren met mijn eenzaamheid' worden vermoed; eenzaamheid immers resulteert uit alleen (al-een)-zijn, ik-bepaald-, ik-gebonden- en verbonden-zijn t.o.v. het ondoordringbare buiten-ik[19.].

Het niet kunnen[20.] werd op zijn beurt reeds aangeduid in strofe II waar Van Ostaijen noteert dat er geen woorden zijn die hun waarde bloot naar binnen schokken.

Zodoende blijkt dat de zelfstandige verscheidenheid der strofen toch door bevruchtende wisselwerking wordt bepaald; blijkt dat het poëtische van strofe I het lyrisch-speculatieve van strofe II heeft verwekt, dat beide strofen overigens door een gemeenschappelijk element verbonden zijn; blijkt dat het lyrisch-meditatieve reflexief

uit strofe I en II ontstond; zodoende blijkt dat de zelfstandige strofen zich als zelfstandige organen in het gedicht-organisme verhouden. Wat Van Ostaijen schreef over de woordfunctie in zijn gedicht, willen wij hier toepassen op de strofenfunctie: 'Van de organen tot het organisme: ziedaar hoe het moet zijn'[21].

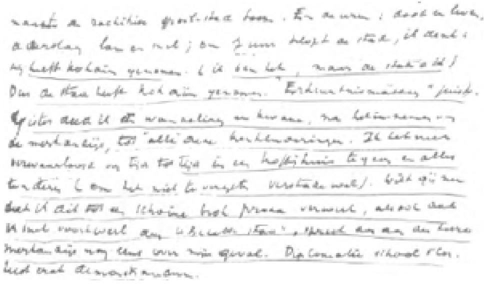
Jong landschap, lyrisch compositum van poëtische, speculatieve en meditatieve elementen, schept waardig het beeld van de dichter Paul van Ostaijen, zijn kunnen, zijn veelzijdigheid.

Hier nu moge de boven vermelde psychiatrische visie van dichterbij worden belicht. Al onmiddellijk dringt zich de bedenking op dat Dr. Van Acker de drie door hem ontlede gedichten slechts zinvol acht in zoverre ze een adequate - zij het directe, zij het herkauwende - expressie zijn van het ervaren roesbeleven, dat hij bovendien bij zijn constatatie van hier en daar verspreide roesreminiscenties wel duidelijk van 'geïsoleerde toxicogeenaandoende elementen'[22.] gewaagt, waarbij hij ons meteen laat inzien dat dergelijke ingrediënten niet organisch uit het gedicht zijn gegroeid noch organisch met hetzelfde zijn verbonden, dat zij integendeel los, contactloos, 'geïsoleerd' in het gedicht werden neergelegd, aldus enkel als naakte herinnering aan toxicogene extase kunnen worden verklaard. Uit onze gedichtbepaalde, gedicht-gerichte analyse bleek nochtans hoe die derde strofe in en uit de andere is ontstaan en aldus kan worden verklaard, hoe zij buiten elk weten en kennen van een narcotische symptomatologie kan worden 'geduid', hoe zij allerminst eerst als 'een cryptorelaas van een pharmacotoxische roes'[23.] vatbare gestalte krijgt.

Dat Van Ackers visie op de laatste Jonglandschapstrofe deze, met betrekking tot de voorgaande, niet alleen nodeloos 'isoleert', maar ze bovendien zinloos bevriest, blijkt duidelijk uit zijn verklarende beschouwingen: 'Wenn ich meine Hand anschaute', aldus een arts na mescalineroes,

so gehörte sie nicht mehr zu mir. Wenn ich mit der Hand meine Stirn strich, so war dies

ein Erlebnis von unbeschreiblicher Fremdheit: ich empfand die Berührung an sich genau, und doch war es, wie wenn ich gar nicht *mich* berührt hätte. Aber es war auch nicht so, wie wenn man sonst einen fremden Gegenstand berührt.[24]



Gedeelte uit een brief van Van Ostaijen aan zijn vriend Peter Baeyens, die hem van cocaine ('merkandijs') voorzag. Berlijn, 1920.

Het wezenlijke van de mescalinevervoering moet hierin bestaan dat het lichaam-raken als wekker van ik-ervaren eerder in slaap wordt gesust, dat het ik-geconfronteerd-zijn zo niet uitgeschakeld, dan toch tot de graad van geringheid wordt herleid. Uit onze analyse nochtans bleek het tegendeel hiervan. Daar werd het immers duidelijk hoe het fundamentele gevoel dat van eenzaamheid is, anders uitgedrukt: hoe het fundamentele gevoel ik-gericht, ik-bepaald, ik-geconfronteerd-zijn is; uit onze ontleding bleek hoe de dichter lyrisch expressie gaf aan zijn mislukte bedoeling in de dingen de wezenheid te vatten, hoe de dichter in zijn trachten 'een werkelijkheid achter de werkelijkheden te raken en deze te openbaren'[25] constateren moest dat ik-bepaald-zijn, ik-gedetermineerdzijn een dergelijk irrationeel kennisverlangen onrealiseerbaar maakt. Waar Van Ostaijen naar de wezenheid de verschijnselen tasten wou, ervoer hij pijnlijk scherp hoe hij zichzelf niet ontvluchten kon, maar op de weg naar de essentie der fenomenen immer zichzelf als onontkoombare hinderpaal ontdekte. Met de handen tastend en steeds weer tastend naar de dingen rondom vatte hij over de randen van zijn handen enkel en alleen zijn eigen handen. Hieruit moest eenzaamheid als existentiële situatie ontstaan. Resulteert zij immers niet uit verhevigd ik-gecentreerd, ik-geworpen-zijn? Duidt eenzaamheid dan niet op een verscherpt ik-ervaren? Staan wij hier dan niet voor het tegendeel van het beleven dat mescalineroes zo eigen is? In het licht van een literaire analyse verliest Dr. Van Ackers psychiatrische visie elke overtuigingskracht. Met betrekking tot *Jong landschap* herinneren wij ons spontaan Van Ostaijens 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek' waar het heet: 'De lyricus, de dichter is alleen door zijn lyriek te situeren'[26].

(Gent)

Eindnoten:

* Tijdschrift voor levende Talen, jrg. XXVII (1961-3)
1. Dr. K. van Acker, *Zeven diagnosen*, blzz. 39-62.
2. Dr. K. van Acker, *Zeven diagnosen*, blzz. 61.
3. Paul van Ostaijen, *Verzameld Werk Poëzie* II, blz. 230.
4. H. Uyttersprot, *Spiegel der Letteren* III (1959), 3-4.

5. Het verdient opmerking, dat Van Ostaijen doorheen heel zijn werk een onweerstaanbare drang naar het nieuwe, het eerste, het jonge, het frisse... heeft gesuggereerd of bekend; dat een studie hierover wellicht tot de verrassende vaststelling zou leiden hoe Van Ostaijen in zijn diepste wezen werd gekenmerkt door een haast teugelloos verlangen naar, en weten om puur levensgeluk; verrassende vaststelling wellicht die Westerlincks Van Ostaijen-beeld met zijn levens-'inadaptatie', zijn 'sterk negatieve binding', zijn 'ressentiment' (Wandelen al peinzend, blz. 174) minder hard en zeker meer genuanceerd zou kleuren; verrassende vaststelling die wellicht zou bewijzen dat Van Ostaijen 'vertrekkend van een jong verlangen naar positieve verbinding' dit verlangen tot het einde toe behouden heeft, zij het ook naast ogenblikken van 'verdwijnen in een geestelijke eenzaamheid zonder naam.' (Wandelen al peinzend, blz. 176). Wij moeten ons hier tot vlug en al te vaag aanduiden van vermoeden beperken; *Jong landschap* blijft het doel van onze beschouwingen.
6. Paul van Ostaijen, *Proza*, II, blz. 114.
7. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 320.
8. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 241.
9. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 79.
10. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 85.
11. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 115.
12. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 81.
13. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 72.
14. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 319.
15. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 242.
16. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 322.
17. Bij strofe I noteerden wij hoe Van Ostaijen het jonge landschap heeft tegenwoordiggesteld, hoe hij aldus in zijn poëtisch opzet is geslaagd. Dat bij dit slagen - en dit is en blijft het om redenen daar vermeld - een 'zo goed mogelijk' moet gedacht, dat dit slagen slechts relatief waardevol is t.o.v. het absolutevatten-en-uitdrukken-verlangen van de dichter beseften wij tenvolle en lieten wij bij onze slotzin over strofe I waar wij deze een 'doeltreffende jong-landschap-*suggestie'* noemden, dan ook vermoeden. Niet in ons betoog, wel in die slotzin en daar nog haast onuitgesproken, wilden wij het relatieve van Van Ostaijens poëtisch resultaat vermelden, omdat dit enkel zichtbaar wordt in het licht van zijn overigens mensbepaald-niet-te-verwezenlijken drang dichtend de wezenheid der dingen, woorden, absoluut te erkennen.
18. Onbewuste avond. Paul van Ostaijen, *Poëzie* II, blz. 231.
19. Dat de buitenwereld door Van Ostaijen als dinggesloten wordt ervaren, blijkt nog uit talrijke gedichten, o.m. uit *Haar ogen of de goedgebruikte wensvorm* (P. II, blz. 198), *Geologie* (P. II, blz. 216), *Facture Baroque* (P. II, blz. 219), *Stilleven* (P. II, blz. 221), *Mijn ogen zijn omfloersde tamboerijnen* (P. II, blz. 224), *Onbewuste Avond* (P. II, blz. 231), *Het Dorp* (P. II, blz. 237), *Ogen* (P. II, blz. 243).
20. Dat nu juist het niet-kunnen bij Van Ostaijen als dichterlijke groeibodem tot waarde wordt, vinden wij herhaaldelijk in zijn beschouwend proza vermeld, nog het uitdrukkelijkst misschien in zijn 'Gebruiksaanwijzing der lyriek': 'Evenals de extase heeft de poëzie eigenlijk niets te vertellen, buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzegbare' (*Proza* II, blz. 317).
21 Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 322.
22. Dr. K. van Acker, *Zeven diagnosen*, blz. 61.
23. Dr. K. van Acker, *Zeven diagnosen*, blz. 60.
24. Dr. K. van Acker, *Zeven diagnosen*, blz. 61.
25. A. Westerlinck, *Wandelen al peinzend*, blz. 224.
26. Paul van Ostaijen, *Proza* II, blz. 314.

Over de Profundis o.a.
Willem Frederik Hermans

Het is niet gemakkelijk op gevorderde leeftijd je gedachten te bepalen over een dichter die je erg lang geleden al begonnen bent te lezen en sindsdien geregeld opnieuw gelezen hebt.

Hoe konden wij vroeger grijnzen over:

Ach, alle mensen slapen goed
Die de deur op grendel weten.

Tegenwoordig mag je blij zijn als je, met de deur op het nachtslot, inderdaad goed slaapt en je niet wordt doodgeschoten door een raam.

Je blijft niet altijd dezelfde gedichten mooi vinden. Ook gebeurt het dat je, als het een weinig bekende dichter betreft, geen algemeen erkende grootheid tenminste, en dat was Paul van Ostaijen omstreeks 1938 nog niet, juist voor zulke verzen in het krijt getreden bent, die niet mooi gevonden werden door degenen die toen autoriteiten waren, maar er volgens jou niets van begrepen.

Je was dus, om eens een voorbeeld te noemen, wel verplicht vol te houden dat een bundel als *Bezette stad* een onbenaderbaar monument van onverwoestbare moderniteit moest heten, ook al vroeg je je af, wat er van die verzen zou overblijven, als je de typografie er aftrok.

Trouwens, het feit dat ze grotendeels uit in Nederland onbekende citaten: kreten uit kranten, uit de oorlog van '14-'18, uit de reclame, uit bioscoopopschriften enz. samengesteld zijn, die voor jeugdige lezers anno 1979 nog minder bekend zullen zijn, dan ze mij veertig jaar geleden al waren, zaait twijfel.

Wie kan bij voorbeeld deze regel thuisbrengen:

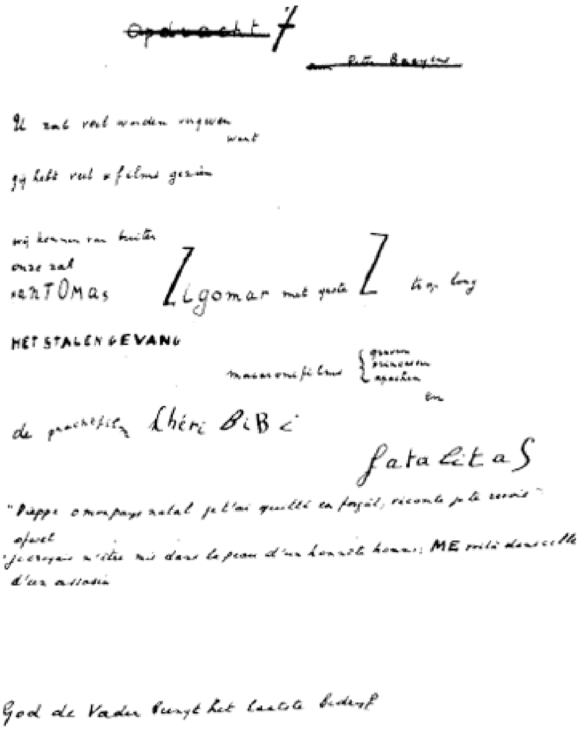
de prachtfilm Chéri Bibi
  fatalitas?

(*Bezette stad*, eerste bladzijde)*

Zelfs mij is dit pas onlangs gelukt.

Ik heb daarom nu eerder vertrouwen in de meer conventionele uitingen van Paul van Ostaijen's genie, zoals:

Er zijn geen woorden die zo sierlijk zijn
als ringen in zeboehorens.



Handschrift van de eerste bladzijde van *Bezette stad*.

of:

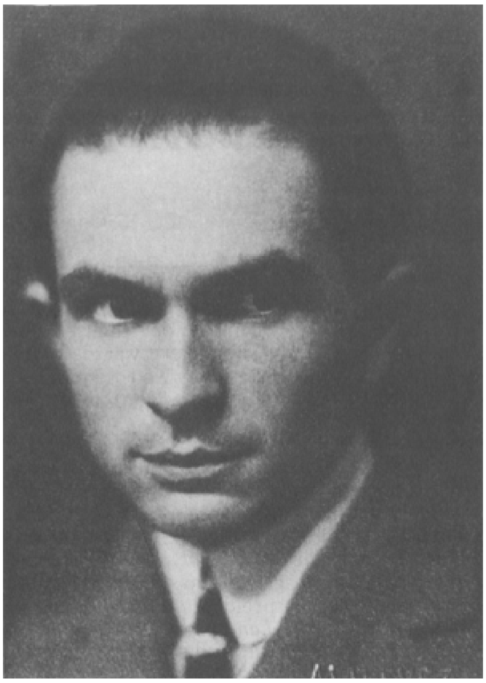
> Ach mama, je hebt slechts simili-zijden kousen,

hoewel kunstzijden kousen niet meer bestaan, kunstzijde in Nederland nooit ‘simili-zijde’ is genoemd, terwijl ook kousen van echte zijde niet meer worden gefabriceerd en alle mama's, rijk en arm, kousen van nylon dragen, want de technische vooruitgang is het enige dat tastbare bijdragen aan de democratisering kan leveren.

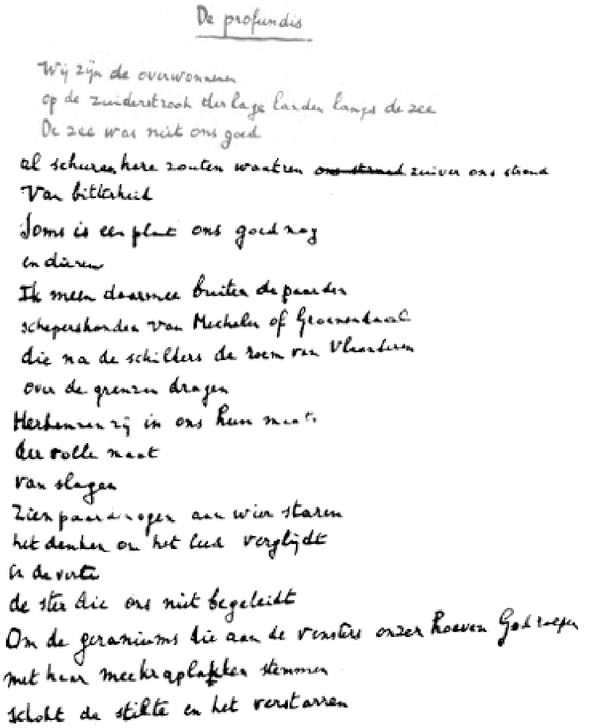
De mooiste verzen met de meeste gewone regels staan, vind ik, in Van Ostaijen's *Nagelaten Gedichten*.

Niet alleen dat daar de typografie geen gewichtiger taak meer heeft dan die zij in elk drukwerk vervult, ook de invloed van lichtreclame, kindertaal, feestartikel en groteske is sterk verminderd. Van Ostaijen's vrolijkheid en internationalistische frivoliteit nemen af en

maken plaats voor verbittering en inkeer tot zijn provinciale oorsprong: het vermaledijde Vlaanderen. In de wereldstad Berlijn had hij wel verwante zielen ontmoet, maar ze hadden hem niet als hun evenknie erkend.



Portret uit de tijd dat *De profundis* gepubliceerd werd (najaar 1925).



De profundis

Wij zijn de overwonnenen
op de zuiderstrook der lage landen langs de zee
De zee was niet ons goed
al schuren hare zouten waaien zuiver ons strand
van bitterheid
Soms is een plant ons goed nog
en dieren
Ik meen daarmee buiten de paarden
schepershonden van Mechelen of Groenendael
die na de schilders de roem van Vlaanderen
over de grenzen dragen
Herkennen zij in ons hun maat
der volle maat
van slagen
Zien paardenogen aan wien staren
het denken om het leed vergleidt
in de verte
de ster die ons niet begeleidt
Om de geraniums die aan de vensters onzer [illegible] Godsvrezen
met hun [illegible] stemmen
schokt de stilte en het verstarren

De profundis

Wij zijn de overwonnenen
op de zuiderstrook der lage landen langs de zee
De zee was ons niet goed

Meer misdeeld is de zuiderstrook (Vlaanderen) dus dan de noorderstrook van diezelfde lage landen langs de zee, die zijn grootheid dankte aan de goedheid van de zee.

Soms is een plant ons goed nog
en dieren
Ik meen daarmee buiten de paarden
schepershonden van Mechelen of Groenendaal
die na de schilders de roem van Vlaanderen
over de grenzen dragen
Herkennen zij in ons hun maats
der volle maat
van slagen
Zien paardenogen aan wier staren
het denken om het leed verglijdt
in de verte
de ster die ons niet begeleidt

Het groteske is subliem geworden tot tragikomiek - honden, paarden en wereldberoemde schilders in een adem genoemd. Schijnbaar onbeholpen, ontroerend, verglijden onafgemaakte zinnen in elkaar.

Om de geraniën die aan de vensters onzer hoeven God roepen
met haar meekraplakken stemmen
schokt de stilte en het verstarren

Een banaler en kwalijker riekende bloem dan die van de geranium is ten plattelande nauwelijks te vinden. Maar er is ook nauwelijks een zo puur, een zo strijdvaardig rood in alle grauwheid van oude boerderijen, als het kraplakrood waarmee de geranium bloeit.

En daarom is hij de stem waarmee de hoeven God roepen en zijn het niet de droeve klokken van de dorpskerktorens die dit doen, wat je denken zou, als je alleen afging op de sombere schilderijen van Constant Permeke bij voorbeeld.

Eindnoten:

* De tuchthuisboef Chéri-Bibi is de held van een aantal avonturenromans door Gaston Leroux (1868 - 1927). Hij heeft een hart van goud, maar het noodlot is hem slecht gezind, vandaar de hem kenmerkende uitroep: ‘Fatalitas! - Ce qui est écrit, est écrit. On peut pas y faire à la Providence!’

Vanitas en Loreley
Bij enkele 'barokke' gedichten van Paul van Ostaijen
Paul Hadermann

Barok heetten vroeger die parels, welke door een gril van de natuur aan de wet van een regelmatige structuur ontsnappen en, daar zij niet passen in een systeem dat precies op het aanwenden van deze gladde regelmaat in halssnoer of vingerring gericht is, door parelvissers en juweliers terzijde worden gelegd.

De diepzeeduiker Paul van Ostaijen heeft in zijn laatste levensjaren meer van dergelijke parels naar de oppervlakte gebracht, naast andere die beter aan een ideaal patroon beantwoordden, en waarmee hij dan ook zijn zuiver formele, onaantastbare poëtica illustreerde. Deze poëtica berustte op het principe van een muzikaal uitwerken en afronden van een bepaald thema, een woordgroep of een 'premissezin', waardoor een in zich gesloten, lyrisch object tot stand kwam dat de subjectieve emotie of de gedachte van de dichter niet mocht uitdrukken doch ten hoogste liet doorschemeren, 'als de blauwe ader onder de gladde, gave huid'. (IV, 330) (1)

Vrij talrijk zijn echter de 'nagelaten gedichten' waarin hij die methode niet toepaste en, ofschoon meestal in beheerste, gedempte bewoordingen, uiting gaf aan gevoelens van warme menselijkheid of tragisch levensbesef - gedichten dus waarvan het water vanuit zijn formalistisch standpunt minder 'zuiver' was.

Een dergelijke barokke parel is uiteraard het ongedateerde *Facture baroque*, dat in October 1926 in 'Vlaamsche Arbeid' verscheen samen met vier andere gedichten (II, 216-221) (2). De Franse titel ervan moet misschien suggereren dat de dichter tegenover dit onregelmatige, buitenissige produkt - 'onregelmatig', 'grillig', 'overladen', ziedaar immers de gangbare, vrij pejoratieve betekenis van het woord 'barok' - een zekere afstand neemt, alsof hij het vanuit een andere gezichtshoek wou gadeslaan om het te kunnen relativeren. Een gelijkaardige houding verraadt inderdaad het gebruik van het Frans in totaal verschillende gedichten als *Poème, Berceuse presque nègre* of *Spleen pour rire*, waarbij het vervreemdingseffekt van titel of citaat (b.v. 'Priez toujours pour le pauvre Gaspard (...)') met een ironische distantiëring gepaard gaat. Het zou in dit opzicht wel eens de moeite lonen, de expressieve waarde en de rol van Franse uitlatingen in Nederlandstalige teksten (niet alleen in het zuiden) te onderzoeken.

Een andere poging tot afstand schuilt misschien in het feit dat het opschrift 'Facture baroque' de nadruk legt op de 'factuur' en niet op de 'inhoud', terwijl Van Ostaijen zijn verzen, wanneer hij ze niet eenvoudig 'Gedicht' noemde, toch meestal titels gaf die op hun stemming of hun onderwerp zinspeelden, als *De droom van het weesje, Jong Landschap, Vlerken, Het Dorp*, enz... Vaak is dit onderwerp hoofdzakelijk muzikaal en bestaat het in een dans of een lied. *Fiziese jazz, Berceuse, Melopee, Wals van kwart voor middernacht, Onbeduidende Polka, Boere-charleston* lichten ons daardoor reeds in omtrent de ritmiek van het vers, hoewel zij tevens naar de 'inhoud' ervan verwijzen. Hoogst zelden wordt er alleen omtrent de makelei, de stijl

zelf van het gedicht iets medegedeeld: dit is het geval in *Derde grosteke, In gotieke letters* en *Facture baroque*. Weliswaar kan men geneigd zijn, hier ook *Archaiese Pastorale* aan toe te voegen, maar deze titel dient eerder als sfeerscheppend element te worden beschouwd want van het eigenlijke pastorale genre is er in het vers geen spoor te vinden. Overigens alludeert *In gotieke letters* evenmin op stijl of versvorm: hier wordt vooral de 'gotische' iconografie van het onderwerp bedoeld, in casu Maria boodschap.

Facture baroque staat dus vrijwel apart met zijn ondubbelzinnige klemtoon op het 'maken', of het 'hoe'. Misschien heeft de dichter op deze wijze het bizar, uitzonderlijk karakter ervan, binnen zijn poëtisch systeem, willen onderstrepen, om de lezer a.h.w. te verwittigen dat het hier niet om een 'normaal' Van Ostaijengedicht gaat. Hijzelf schijnt een 'barokke' vorm op lyrisch gebied theoretisch eerder af te keuren, in *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst* een van de talrijke essays uit die tijd waarin hij het klassiek 'organisch' expressionisme dat hij voorstaat tegen het 'romantisch' expressionisme van Moens, Werfel en dgl. afweegt. Deze laatsten

verwijt hij onder meer 'de opeenhoping van situaties en van beelden, *meest in barok verband*', zoals hij de romantisch-expressionistische schilders 'het opeenhopen van pathetisch-causaal verbonden objecten' ten laste legt (IV, 279). Het is echter niet helemaal duidelijk waarin voor hem het 'barok verband' tussen situaties en beelden bestaat, tenzij men uit de parallel met de schilderkunst afleidt dat hij daarmee het pathetisch-causale bedoelt, waarbij de compositie aprioristisch wordt bepaald door het emotionele elan, door de 'pathetische vaart', en niet door zuiver lyrische factoren als de sonoriteit van het woord of het wonder van de uitdrukking.

Wellicht zinspeelt de titel *Facture baroque* dus eenvoudig op een voor de toenmalige Van Ostaijen uitzonderlijke retoriek van het pathos en op de daaruit voortvloeiende 'opeenhoping van situaties en van beelden' waarvan dit gedicht meer dan welk ander ook uit deze periode getuigt.

Facture baroque

Soms
- wanneer de boten van hun zinnen sloegen
aan de immer deinende rotswand
van een reuk die openstaat
op wonderlike dieren
   en planten die
   koortsdoorschoten
   tussen de blauwheid van de zee en de blauwheid van de lucht
   slechts zijn een vergelijken -
soms slaat het verlangen der mensen zo hoog uit
dat zij takelen de nederige boot
en ter zee gaan
in de zeilen speelt de wind een waan
   een oude waan
   die over de kim gekelderd lag
   tot de wind de hulzen stuk woei
   en uit de scherven walmt de wijn van deze waan
   van deze oude waan
Geen kent het S.O.S.-gesein geenzijds der zinnekim
en dat aan de boôm van onze ziel er sprieten steken
die alleen het trillen vatten
van gene zijde
Soms dringt de drang de droom tot een gestalte
en wordt het lichaam droom

De nadrukkelijke herhaling van 'soms' aan het hoofd van drie belangrijke geledingen van het gedicht; het gebruik van een zeer lange, tijdaanduidende parenthesis, die voor suspense zorgt; de symmetrische opbouw van de betrekkelijke bijzinnen, die door het inspringen van de versregels dadelijk opvalt; de driedubbele herhaling van 'geen' naar het einde toe, in de twee betekenissen van 'kein' en 'jener'; het chiasma van het slot; de dwingende kracht van assonanties en alliteraties als 'soms dringt de drang de droom tot een gestalte'; de complexe zinstructuur met de inleidende bijwoordelijke bijzin, de korte centrale hoofdzin, de gevolgaanduidende bijzin, een tweede, constrasterende hoofdzin en een tweeledig besluit; - al deze retorische

procédés vloeien voort uit het pathetisch elan en uit de wil, de lezer te overrompelen en te overtuigen.

Eerder dan bij Van Ostaijens uiteindelijke poëtica sluit een vers als dit bij de esthetiek van zijn Sienjaal aan (1918 gepubliceerd). Zo berust b.v. het gelijknamige gedicht eveneens op een vooraf geconcipieerde, retorische bouw en wordt er in een lange reeks bijzinnen van herhalingspatronen gebruik gemaakt als

> Wie zich geroepen voelt het Sienjaal te geven;
> wie, als godskind, zelf onder de mensen gaan moet (...)
> wie gaan moet tot het doel (...)
> wie zijn kleine leger wil vluchten zien (...)

(I, 141)
- om des te doeltreffender het effect van de korte hoofdzin voor te bereiden:

> hij vergare eerst de kracht veertig dagen in de woestijn
> naar het aanschijn Gods in zich te zoeken.

(I, 142)
Ook de dynamische aaneenschakeling van de beelden in associatieve reeksen komt vaker in de Sienjaal-tijd voor (Van Ostaijen schreef toen zijn essay *Over Dynamiek* dat dit procédé uitvoerig besprak aan de hand van Apollinaire's *Zone*) dan in de volgende jaren. Het retorisch elan, door het ritme en de herhalingen gedragen, geeft de beeldspraak een centrifugale, expansieve structuur:

> Leed als de golven van de oceaan
> die baren witte blaân
> van bloesems. Leed als van blaren aan
> de bomen. Bomen die kruinen worden,
> kruinen: der bergen wit gehelmde horden.

(I, 101)

> Hij moet gaan
> wanneer er rijpe kersen zijn, wier roodheid naar
>   de paarse smaak van zoenen smacht,
> en zich hem bieden appels van blonde borsten,
>   die als blazoenen van galjoenen zijn, waar
>   de wind in speelt

(I, 143)
Zelden vindt men in de latere gedichten dergelijke telescopische kettingen van associaties. Wèl is dit het geval in *Facture baroque*, dat als een teugelloze toccata begint. (Onwillekeurig riep ‘facture’ mij een orgel voor de geest).

De boten, symbolen van de zintuigen die door het ‘ik’ naar buiten worden gezonden, slaan tegen een rotswand aan die altijd blijft deinen, onbereikbaar, onbetreedbaar als de buitenwereld zelf is Van Ostaijens opvatting. Opeens

wordt echter een bres in die muur geslagen, die met een geur wordt geassocieerd: de rotswand wordt een deur, de steen vervluchtigt en verleent doorgang, als in Huygens' sonnet op de dood van Sterre. Hij is een reuk ‘die openstaat / op wonderlike dieren en planten’, hij geeft uit op een exotisch droomlandschap dat niet wordt beschreven maar des te pregnanter wordt aangevoeld, dank zij de vaagheid van het ‘wonderlike’ en de meesterlijke ellips die dit landschap herleidt tot een teken, een grillig maar zinvol ideogram: de koortsdoorschoten plant die de onmetelijke zee en hemel met elkaar vergelijkt, op blauwe achtergrond.

Contrasterend met de dubbele blauwe oneindigheid wordt daarna zoals in vroegere gedichten van Van Ostaijen, of zoals in klassiek geworden metaforen van Rimbaud, Baudelaire e.a. de nederige boot van het menselijke avontuur getakeld. Het aanwaaien van de lokstem uit de verte geeft aanleiding tot een nieuwe beeldenketting gebaseerd op de klankanalogie waan / wijn, die door de dubbelzinnigheid van ‘kelderen’ wordt geactiveerd. De gekelderde waan-wijn komt vanuit de horizon het schip tegemoet, als een antwoord op het verlangen van de mensen. Tussen hen en de verte ontstaat aldus een wisselwerking, een heen- en weerbeweging die de ‘deinende’ structuur van het hele gedicht weerspiegelt. De eerste volzin, die eindigt met ‘en ter zee gaan’, drukt de beweging naar buiten uit: de boten zijn klaar, de reuk staat open voor het wonder, de mensen kiezen de zee.

De tweede zin is gewijd aan de wind die in hun zeilen speelt, aan de geheimzinnige verlokking die over de kim op hen vanouds toestroomt. Tevens wordt echter deze verlokking op ontnuchterende wijzen als louter ‘waan’ gerelativeerd zodat de optimistische expansie van het begin hier in haar vaart wordt gestremd: ze berustte maar op een illusie. Woorden als ‘oud’, ‘stuk waaien’, ‘scherven’, ‘waan’ staan diametraal tegenover het ‘openstaan’, het ‘hoog uitslaan’, het ‘wonderlike’ en het ‘verlangen’. Ze accentueren de ijdelheid die de menselijke pogingen aankleeft, en niet toevallig wordt ‘waan’ als in Ecclesiastes driemaal herhaald: ‘vanitas vanitatum et omnia vanitas’.

Tot nu toe lijkt de sfeer op die van het gedicht *Geologie*, dat in hetzelfde nummer van ‘Vlaamsche Arbeid’ werd gepubliceerd. Daar wordt in een aan Pascal herinnerende dubbele oneindigheid - ‘tweemaal blauw / en tweemaal bodemloos’ - voortdurend en tevergeefs naar ‘de groene wier en de koraalrif’ gezocht, onder de blinde impuls van een oeroude illusie, een ‘*wanen* in duizend duizendjarige seilen’, zodat de dichter besluit: ‘Moest dit zinken langs uw ogen zijgen gij kende niet / een groter leegheid’. De titel *Geologie*, die eerder aan harde minerale lagen doet denken, klinkt dan ook ironisch: nergens vindt men vaste voet, de blinde vingers van het dier waarmee het peilende ‘lood des zeemans’ wordt vergeleken tasten in het lege, zoals de handen van Cecilia op het einde van de *Polonaise* (II, 232) (3).

Geologie

Diepe zeeën omringen het eiland
diepe blauwe zeeën omringen het eiland
gij weet niet of het eiland van de sterren is daarboven
gij weet niet of het eiland aan de aardas is
diepe zeeën

diepe blauwe zeeën
dat het lood zinkt
dat het lood zoekt
dat het zinkend zoekt
en zinkt zoekend
zoekend zijn eigen zoeken
en al maar doorv
zinkt
en al maar door
zoekt
diepe zeeën
blauwe zeeën
diepe blauwe zeeën
diepblauwe zeeën
zinken
zoeken
naar de omgekeerde sterren
tweemaal blauw
en tweemaal bodemloos
Wanneer vindt het blauwe lood
in de blauwe zee
de groene wier
en de koraalrif
Een dier dat door het leven jaagt naar een gedachte vrede
- een wanen in duizend duizendjarige seilen -
gelijk een dier dat jaagt en aan zijn blinde vingers vindt
alleen het herhalen van het gedane doen
gelijk een dier zo
zo zinkt het lood
des zeemans
Moest dit zinken langs uw ogen zijgen gij kende niet
een groter leegheid

Doch de 'deining' van Facture baroque brengt ons verder dan dit moedeloze stadium. Het derde gedeelte sluit weer aan bij de hoop van het eerste. Niemand kent weliswaar 'het S.O.S.-gesein geenzijds der zinnekim', maar het bestaat. Alleen op de bodem van onze ziel, in het vage gebied van het onderbewuste, het intuïtieve, kunnen wij dat gesein ontvangen, net als halmen of voelhorens de minste stroming, de geringste trilling registreren.

In verband met enerzijds het heimwee naar de 'vaderstad' naar een verloren kennis, naar een absolute, transcendente werkelijkheid en anderzijds het besef van de ontoereikendheid der menselijke vermogens om tot die kennis door te dringen, heb ik elders (4) reeds gewezen op het belang van Van Ostaijens Breugelopstel dat in augustus 1926 in 'Vlaamsche Arbeid' verscheen, dus amper een paar maanden voor de *Vijf gedichten*. De dichter heeft het daarin over al zijn geestverwanten die het *Luilekkerland* of de *Val van Icarus* als een existentieel bepalend avontuur ondergingen en

'heimkeerden met de bittere kennis van de leegheid van het menselijke doen', terwijl hun geest 'met de gebeurtenis van de "Ikarus" openging op een platonisch-pessimistich aanvaarden van het uitkomstloze', zodat ze

> de heimtocht aanvaarden, gans vervuld met de *maanroep van het eeuwige* en besloten - besloten en willicht evensnel vergeten, doch dat doet er voorlopig niet toe, wanneer de vonk reeds hoog sloeg toch - met deze maanroep voortdurend te leven (IV, 341).

Dit artikel zinspeelt dus eveneens op het 'S.O.S.-gesein geenzijds der zinnekim', en de 'vonk' slaat er even hoog uit als het 'verlangen' der mensen in *Facture baroque*.

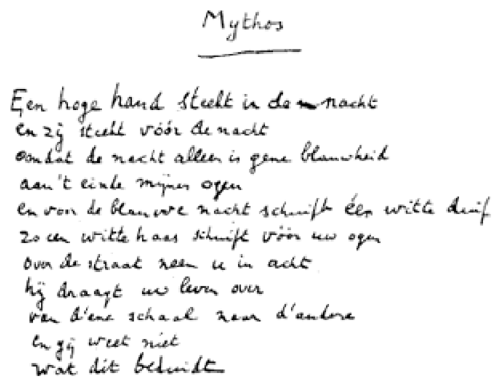
Natuurlijk is misschien zelfs dat gesein een 'waan', een illusie. Deze wordt echter zo intens beleefd dat ze *soms*, in zeldzame, begenadigde ogenblikken, gestalte krijgt terwijl het subjekt ervan extatisch vervluchtigt: de droom wordt gestalte en het lichaam wordt droom. De laatste twee verzen vatten in een prachtig chiasma die omkeerbaarheid samen, die wisselwerking tussen het gesein uit de verte en de diepste innerlijkheid. Bovendien wijst het beeld van het in een droom veranderend lichaam als in een cyclische beweging naar het begin van het gedicht terug, waar de harde rotswand een geur was die open stónd voor de verte.

Zoals vaak in de barokke literatuur verwijst het water, Van Ostaijens geliefkoosd element, naar het labiele, vloeibare, veranderlijke karakter van de wereld. Nu eens doet het de rotswand deinen, dan weer fungeert het als spiegel, als teken van de wisselbaarheid van twee oneindigheden: 'gij weet niet / of het eiland van de sterren is daarboven / gij weet niet / of het eiland aan de aardas is', staat er in *Geologie*, waar het 'lood des zeemans' dan ook al zinkend naar 'de omgekeerde sterren' zoekt. Een gelijkwaardige voorstelling ligt aan het beeld van de planten ten grondslag die in *Facture baroque* 'tussen de blauwheid van de zee en de blauwheid van de lucht/slechts zijn een vergelijken'.

Merkwaardig genoeg is dit symmetrisch spel van water- of luchtspiegelingen in *Vijf gedichten* aanwezig, die in 'Vlaamsche Arbeid' aldus zijn gerangschikt: *Geologie, Mythos, Facture baroque, Stilleven, Loreley*.

Mythos

Een hoge hand steekt in de nacht
en zij steekt vóór de nacht
omdat de nacht alleen is gene blauwheid
aan 't einde van mijn ogen
en vóór de blauwe nacht schuift éen witte duif
zo een witte haas schuift voor uw ogen
over de straat neem u in acht
hij draagt uw leven over
van d'ene schaal naar d'andere
en gij weet niet
wat dit beduidt


Mythos

Een hoge hand steekt in de nacht
en zij steekt vóór de nacht
omdat de nacht alleen is gene blauwheid
aan 't einde mijner ogen
en voor de blauwe nacht schuift één witte duif
zo een witte haas schuift vóór uw ogen
over de straat neem u in acht
hij draagt uw leven over
van d'ene schaal naar d'andere
en gij weet niet
wat dit beduidt

Handschrift uit de collectie H. Dirkx.

Mythos vermeldt weliswaar expliciet geen water, maar de tover van de nacht - ‘gene blauwheid / aan 't einde van mijn ogen’ - schept hier, evenals elders de water-spiegel, een parallelle wereld. Het hele vers zit vol raadselachtige verdubbelingen: ‘Een hoge hand steekt in de nacht / en zij steekt vóór de nacht’; het gedicht begint ogenschijnlijk in de ik-vorm maar verschuift naar de tweede persoon wanneer onverwacht ‘uw ogen’ ‘mijn ogen’ vervangen; twee witte dieren verrichten in twee verschillende zinnen als in twee verschillende werelden éénzelfde beweging: ‘voor de blauwe nacht schuift één witte duif’ terwijl ‘een witte haas schuift voor uw ogen’; tenslotte wordt door deze boden uit een magische oertijd een gevaarlijke metamorfose bewerkt: ‘neem u in acht / hij draagt uw leven over / *van d'ene schaal naar d'andere* / en gij weet niet / wat dit beduidt’. De mogelijke zinspeling op Heme's *Loreley* (‘Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, / dass ich so traurig bin’), waarop Borgers reeds heeft gewezen, draagt ertoe bij, een sfeer van unheimliche legenden en mythen te scheppen en doet het gedicht tevens indirekt bij de waterthematiek van de andere vier aanknopen. *Loreley* is overigens de titel van het vijfde gedicht, waarin de stem van de nixe de eenzame mens naar zich toelokt. Daarover later.

Nacht, water en spiegel zijn verenigd in het *Stilleven*, het meest harmonische van de vijf gedichten en één van de vreedzaamste uit de *Nagelaten Gedichten*, samen met *Snijd van de struik de seringen* en *Leg uw hoofd zo in mijn arm*. Terloops gezegd, eenzelfde sereniteit straalt de prozatekst *O gij, mijn schone eenzaamheid* uit, die Van Ostaijen op de achterkant van *Stilleven* heeft geschreven. (III, 115)

Stilleven

Van de fles met helder water tot de hals gevuld
valt een éendre heldere schaduw
op het helder bord
dat op de witte tafel weegt
Zo schuift over uw ogekim
- een zeil aan d'einderboog -
uw ziel naar een gewaand daarbuiten
en schept zij de geschapen dingen
naar eigenwijze wijze
En mee over uw ogekim glijdt een mildheid
met uw kennen mee
als fijne mikapoeder die met een blijde schittering
de plaats der vraag bevult

Zie door het heldere glas
het heldere glas
en door dees' held're dubbele wand
de heldere ruit
op deze blauwe nacht
in deze heldere ruit
die aan de nachtwand dun maar aanleunt
zie het heldere glas
en hoe uw oog een zielezeil
op veel einders telkens schuift
als op een touwestel vlak en eenvoudig

In plaats van de spanning tussen twee polen wordt hier de menigvuldigheid der standpunten beleden, in een stilleven dat een zeegezicht en een abstract schilderij in zich bergt. Het enkelvoudige spiegelvlak wordt vermenigvuldigd door het complexe spel van over elkaar schuivende schaduwen, doorzichtigheden en schitteringen, waarbij het illusoire karakter van de waarneming ditmaal niet als tekort maar als bron van rijkdom en mildheid wordt voorgesteld. Het zoeken uit *Geologie*, de angst uit *Mythos*, het verlangen uit *Facture baroque* zijn niet totaal verdwenen, maar ze werden gedempt, verzacht en aanvaard in de vorm van een stille vraag, niet eens een vraag meer, een kleine leemte, de niet te localiseren ‘plaats van een vraag’, die door de ‘blijde schittering’ van een ‘fijne mikapoeder’ wordt gevuld.

Het stilleven waarvan wordt uitgegaan is op zichzelf zeer eenvoudig. De eerste strofe stelt een fles met helder water voor, waarvan de heldere schaduw op een helder bord valt dat op een wit tafelblad rust. Doorzichtigheid en witheid lijken nog helderder door de zoëven vermelde ‘schittering’. Doordat geen andere achtergrond dan de witte tafel wordt gesuggereerd kunnen we veronderstellen dat het stilleven hier van uit een zekere hoogte wordt bekeken.

Over die sobere contouren schuift de ‘ziel’ van de in de gij - vorm aangesproken toeschouwer naar het ‘*gewaand* daarbuiten’, als ‘een zeil aan d'einderloog’. Dit beeld dat door de klankanalogie ziel / ziel werd ingegeven, herinnert discreet aan de boten uit *Facture baroque* en aan het zeil waar de waan in speelde. Evenals de reuk aldaar,

staat het stilleven open op verre zeeën. Tegelijk wordt tegenover de 'visie' zelf een zekere afstand genomen, die het einde van het gedicht aankondigt.

De tweede strofe is eveneens aan het 'heldere' gewijd. Maar nu is het alsof de toeschouwer zijn blik lager en dichter bij de voorwerpen richt: door het heldere glas heen (het glas van de fles of dat van een zelfstandig glas) ziet hij het heldere glas, en verder dit keer de heldere ruit van het raam, die tegen de blauwe nacht aanleunt, waarin hij de heldere weerspiegeling van het glas waarneemt.

In dit gedeelte wordt de witte helderheid uit de eerste strofe door de doorzichtigheid op een nachtelijke achtergrond vervangen. De fles (of het glas) staat nu geprofileerd voor het donkere raam. Als in een cubistisch schilderij worden de objecten vanuit verschillende standpunten en onder verschillende belichtingen waargenomen. Bovendien zou men bijna van een zichzelf weerspiegelende 'mise en abyme' kunnen spreken: in het glas en doorheen het glas wordt de ruit bekeken, en in de ruit opnieuw het glas dat die ruit weerspiegelt.

In het slot van het gedicht wordt het geheel nog vanuit een nieuwe gezichtshoek waargenomen. Het traject van het oog wordt zelf het voorwerp van een grafische voorstelling. Eerst wordt de associatie met het zeil op de horizon uit de eerste strofe uitgediept: 'en hoe uw oog een zielezeil op veel einders telkens schuift (...)'. Daarna geeft de veelvuldigheid van die einders waarover het oog glijdt aanleiding tot het grafisch - abstracte lijnenspel van het laatste vers: '(...) als op een touwestel vlak en eenvoudig'. De complexiteit van de voor elkaar schuivende weerspiegelingen wordt opgelost in de lineaire eenvoud van een vlak 'touwestel', dat evengoed het op - en neerklimmende touwwerk van een zeilschip als de parallelle draden van een weefgetouw voor de geest kan roepen.

Het spel van doorzichtige schermen, het 'gewaand daarbuiten', bestaat maar in functie van uw eigen voorstelling, van de 'eigenwijze wijze' waarop uw oog, het door uw ziel uitgestuurde zeil, het herschept in een stil weven: niets is dynamischer en labieler dan dit stilleven. De illusoire, subjectieve voorstelling wordt als dusdanig aanvaard en verwelkomd, in de 'blijde schittering' van haar mysterie. Over deze 'fantasmatische kennis' weidde Van Ostaijen reeds uit in zijn artikels over de kunst van zijn vriend Campendonk, van 1921 en 1923.

De raadselachtige stem der *Loreley*, die ons uit het vijfde gedicht toespreekt, weerklonk in het *Lied voor mezelf* uit Het sienjaal: ‘Doch steeds zingen de baren: Kom met ons mee, kom met ons mee!’ Ze werd zelfs gelijkgesteld met die Christus: ‘Al de stemmen zingen mij: Ga mee op zee, / met de baren van Kristus, met de baren van de Loreley.’ (I, 109). De zee, het scheep - gaan, de stemmen uit de verte prefigureerden aldaar het verlangen uit *Facture baroque*. Zelfs het idee van een vergissing, van de mogelijkheid van de ‘waan’, was er reeds aanwezig in de vraag: ‘Is het de *lokstem* van de Loreley?’

Loreley

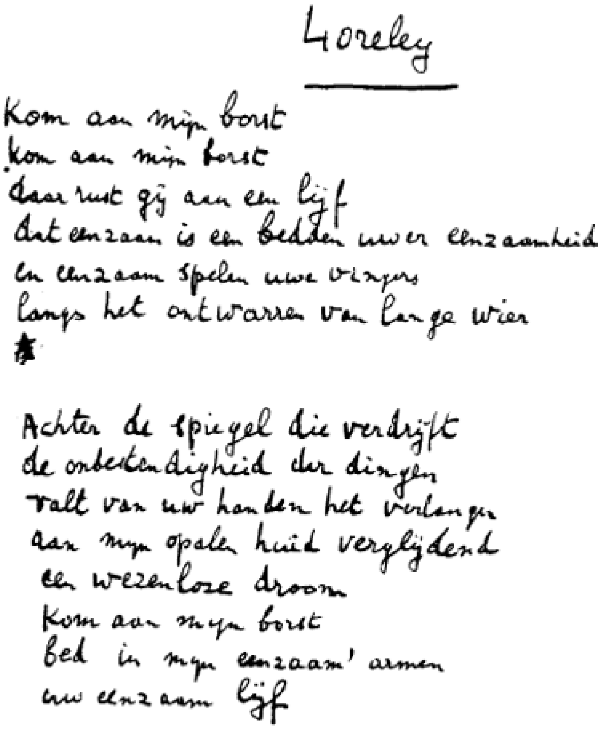
Kom aan mijn borst
kom aan mijn borst
daar rust gij aan een lijf
dat eenzaam is een bedden van uw eenzaamheid
en eenzaam spelen uwe vingers
langs het ontwarren van lange wier

Achter de spiegel die verdrijft
de onbestendigheid der dingen
valt van uw handen het verlangen
aan mijn opalen huid verglijdend
een wezenloze droom
kom aan mijn borst
bed in mijn eenzaam' armen
uw eenzaam lijf

In het *Loreley*-gedicht uit ‘Vlaamse Arbeid’ wordt evenals in het *Lied voor mezelf* en *Facture baroque* een - mogelijke! - boodschap van ‘geenzijds’ vernomen. Evenals in *Geologie* is er sprake van neerdalende, onderzeese bewegingen. Evenals in *Mythos, Facture baroque, Geologie* en *Stilleven* komt het motief van de weerspiegeling aan bod: ‘Achter de spiegel die verdrijft / de onbestendigheid der dingen / valt van uw handen het verlangen’.

Dit verklaart wellicht de symmetrische structuren die paarsgewijs in dit tweestrofische gedicht voorkomen, met name de herhaling van het eerste vers (‘Kom aan mijn borst / Kom aan mijn borst’) en verder van het woord ‘eenzaam’, waardoor de eenzaamheid van de Loreley die van de toegesprokene tweemaal weerkaatst: ‘daar rust gij aan een lijf / dat eenzaam is een bedden van uw eenzaamheid’ staat er in de eerste strofe te lezen, en in de tweede luiden de laatste verzen aldus: ‘bed in mijn eenzaam' armen / uw eenzaam lijf’.

Dit keer heeft er tussen de twee zijden van de spiegel meer dan een ‘vergelijken’ plaats. Door het verdrijven van het verlangen schenkt de Loreley vergetelheid. De spiegel benevelt zich, de weerschijn der dingen blijft achterwege. De wisselwerking van ‘lichaam’ en ‘droom’ houdt op wanneer de onbestendigheid wordt afgeschaft. Het lange wier waarlangs uw vingers zullen spelen behoort tot het rijk van ‘de groene wier / en de koraalrif’ dat het lood des zeemans tevergeefs poogde te bereiken.


Loreley

Kom aan mijn borst
kom aan mijn borst
daar rust gij aan een lijf
dat eenzaam is een bedden uwer eenzaamheid
en eenzaam spelen uwe vingers
langs het ontwarren van lange wier
*

Achter de spiegel die verdrijft
de onbestendigheid der dingen
valt van uw handen het verlangen
aan mijn opalen huid verglijdend
een wezenloze droom
Kom aan mijn borst
bed in mijn eenzaam' armen
uw eenzaam lijf

Met het definitief verglijden van uw verlangen belooft de Loreley een eindpunt.

'Rusten', 'bedden', 'vallen', 'verglijden', 'spelen' en het 'ontwarren van lange wier' wijzen op geen rusteloos zoeken meer, als in *Geologie* of *Facture baroque*. Hier is het de droom, de wijn, de zachte stem achter de spiegel, die spreekt en aanlokt. De ene waan verdrijft de andere. De Loreley doet de vanitas vergeten. De 'drang' schijnt de droom tot de gestalte van een moederlijk-erotisch archetype te hebben 'gedrongen', wat ons in het licht van de watersymboliek geenszins hoeft te verwonderen. Maar deze eros is hypnos of thanatos geworden. En de toegesprokene blijft het antwoord schuldig.

In een later verschenen gedicht gaat 'de zeeman' op de uitnodiging in: 'De zeeman / hij hoort de stem der Loreley / hij ziet op zijn horloge / en springt het water in' (II, 241). Tot een dergelijke uiteindelijke keuze van één der twee werelden komen de vijf gedichten uit 'Vlaamsche Arbeid' niet. Het blijft bij het besef van een gevaar (*Mythos*), een vruchteloos zoeken (*Geologie, Facture baroque*), of een wenk van de andere zijde (*Facture baroque, Loreley*). Het reële en het fantastische, de blauwe hemel en de blauwe zeeën, het zoekende verlangen en de leegheid, het lichaam en de droom, de aardse 'vanitas' en de waan van de verre lokstem, zij houden elkaar telkens in labiel evenwicht als beeld en spiegelbeeld.

Borgers stelde reeds vast dat het niet kan worden uitgemaakt of Van Ostaijen de groepering van deze verzen uitdrukkelijk heeft gewild, onder de titel *Vijf gedichten*, zoals Jozef Muls ze in zijn tijdschrift heeft laten verschijnen. Nogal vaak komen getallen voor in Van Ostaijens titels (*Vincent van Gogh* 1, 2, 3, 4, 5 in Het sienjaal, *Vers 1, 2, 3, 4, 5, 6, Prière impromptue 1, 2, 3* en *Twee landelike gedichten voor Heinrich Campendonk* in *De Feesten van Angst en Pijn, Derde Groteske* en *Berceuse no. 2* in de *Nagelaten Gedichten* maar dit is op zichzelf natuurlijk geen voldoend argument. Dat die *Vijf Gedichten* samen een zinvol geheel uitmaken meen ik te

hebben aangetoond, gecentreerd als ze zijn op de motieven van schijn en weerschijn, spiegel, water, enz.... Muls kan evenwel best op eigen houtje tot een simultane publicatie van afzonderlijk ingezonden stukken zijn overgegaan.

Ook de rangschikking waarin ze elkaar over drie bladzijden van 'Vlaamsche Arbeid' opvolgen kan de zijne zijn geweest. Ze werd bij ons weten door Van Ostaijen nooit afgekeurd. Er schijnt in elk geval een vrij logische leidraad door te lopen. Het in *Geologie* voorgestelde vergeefse zoeken naar het absolute, hetzij als kennis hetzij als ideale dichterlijke uitdrukking gaat gepaard met angst voor de *Mythos*, voor het onverklaarbare, waaraan de mens is overgeleverd. In deze eerste twee verzen hebben de negatieve, desintegrerende krachten de bovenhand. Daarna vertoont *Facture baroque* in zijn op - en neerdeinende structuur een labiel evenwichtstadium waarbij het verlangen en het besef van de vanitas tegen elkaar opwegen en in voortdurende wisselwerking staan. Het 'soms' antwoordt hier positief op het wanhopige 'wanneer?' uit *Geologie*, en de 'waan', waaraan de 'drang' ontspruit, kan misschien een diepere werkelijkheid verbergen. In *Stilleven* heerst de mildheid van een contemplatie die haar subjectief karakter aanvaardt en wordt in het volle bewustzijn daarvan een zeldzame vrede bereikt. Het trage, harmonieuze lied van de *Loreley* ten slotte belooft een andere vrede, dit keer in de vergetelheid, in het 'verglijden' aan haar opalen huid, in het verzaken van de schijnwereld, die met 'een wezenloze droom' wordt gelijkgesteld.

Facture baroque bekleedt dus een (al dan niet door Van Ostaijen gewilde) centrale plaats tussen twee gedichtenparen waarvan het eerste aan het menselijke tekort geen uitkomst vindt en het tweede wel. De 'vanitas' is echter overal aanwezig, niet in de vorm van de gelijknamige, onbeweeglijke stillevens waarin vooral de XVIIde eeuw doodshoofden, zandlopers, boeken, nutteloze instrumenten, verwelkte bloemen en voze vruchten samenbracht, maar als een dynamisch schimmenspel. Bewegingen als 'schuiven', 'zinken', 'zijgen', 'overdragen', 'verglijden' zijn in de vier omlijstende gedichten schering en inslag. Ze worden in het kontrastrijk middenstuk overtroefd door 'slaan', 'deinen', 'hoog uitslaan', 'takelen', 'ter zee gaan', 'dringen', 'waaien', en 'walmen'.

Toch bevatten de vijf gedichten een kern van stilte en bezinning die meestal in hun laatste

verzen wordt ontsluierd: de leegheid van de vloeibare *Geologie*, de angstige verwondering van *Mythos*, het besef van de trillingen ‘aan de boom van onze ziel’ in *Facture baroque*, het herleiden van de verschijnselen tot het lichtende spoor van de subjectieve blik in *Stilleven*, de uiteindelijke eenzaamheid van *Loreley-de-dood* (of *Loreley-de-slaap*?). Aan een gelijkaardig schema beantwoordt o.m. de beroemde *Melopee*, waar, eveneens in de sfeer van een waterthematiek de voorstelling van de *schuivende* kano wordt gevolgd door de vraag naar het waarom.

Facture baroque staat aldus midden in een context van tegenstellingen, omgekeerde symmetrieën, dynamische spanningen en reflecties over de vanitas die de barok voor de geest roepen. Van de omlijstende gedichten onderscheidt het zich niet zozeer door de motieven als wel door een groter bewogenheid, heviger contrasteffecten, talrijker beelden, een rhetorischer toon, en ook een pathetische plechtigheid die soms aan Het sienjaal herinnert.

Door hun beeldspraak en hun ideeën beantwoorden de *Vijf gedichten*, al dan niet gewild, aan bepaalde barokke rekwisieten, doch uiterlijk formeel spant *Facture baroque* in dat opzicht de kroon.

De vraag stelt zich nu of Van Ostaijen de term ‘barok’ hier kan gebruikt hebben in de zin van een bewuste verwijzing naar de barokke, voornamelijke zeventiende eeuwse mentaliteit of naar de door Wölfflin, Walzel e.a. daaruit afgeleide algemener esthetische categorie. Noch het een noch het ander kan worden bewezen. Dat hijzelf in zijn titel de barokke inhoud doodzwijgt ten bate van de faktuur heeft minder belang dan men op het eerste gezicht zou vermoeden: het beklemtonen van het uiterlijk, de vorm, de schijn, kan op zichzelf reeds van een barokke houding getuigen.

Alleszins werd in Van Ostaijens tijd en niet het minst in Duitsland de zelfstandige waarde en schoonheid van de barok door een ruimer publiek ontdekt. In het spoor van Burckhardt (die tegenover de barok nog zeer terughoudend stond), Gurlitt, Wölfflin (die reeds in 1888 zijn *Renaissance und Barock* had geschreven en wiens *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* in 1515 het licht zagen), Walzel, Worringer, Weisbach, d'Ors, e.a. begonnen ook de niet specialisten zich op uiteenlopende wijze voor deze stijl te interesseren en de barokke problematiek en esthetiek, of wat ze er zich ook van voorstelden, met de hedendaagse te vergelijken.

Zo trok Klee in zijn dagboek van 1915 een parallel tussen barok en moderne kunst, en stelde Däubler een jaar later bij zijn tijdgenoten een neiging om te ‘barockisieren’ vast (5), d.w.z. eclectisch te gaan spelen met het overgeleverde cultuurgoed. Van Ostaijens belangstelling voor de mystiek zal hem via Jakob Böhme en Angelus Silesius, die hij in zijn essays vaak vermeldde en over wie toentertijde nieuwe studies verschenen (6) met bepaalde facetten van de barokke religiositeit vertrouwd hebben gemaakt. Uit zijn bibliotheek zijn bovendien twee boeken van Chledowski over barok en rokoko bewaard, *Neapolitanische Kulturbilder, XIV. - XVIII. Jahrhundert* (1920^2) en *Das Italien des Rokoko* (1919), en in een voor het Algemeen Nederlandsch Verbond bestemde literatuurlijst beval hij een werk van Georg Simmel aan, getiteld *Rembrandt, ein Kunstphilosophischer Versuch* (1916) (7). In dit boek worden onder het etiket ‘Germaans’ de barokke kenmerken van Rembrandts ‘organisch-individualiserende’ kunst antithetisch vergeleken bij de ‘objectief-universaliserende’, harmonische patronen van het Griekse en ‘Romaanse’ classicisme.

Aan dergelijke toen zeer modieuze veralgemeningen ging Van Ostaijen zich maar zelden te buiten, en van Simmels interpretatie onthield hij voornamelijk de nadruk op het intuïtieve, individuele scheppingsproces dat zich in elk werk van Rembrandt ‘organisch’ zonder a priori opgelegde structuur ontwikkelt. Dit blijkt uit een uitlating als ‘Rembrandt beeldt uit het eigen licht, uit het eigen leven van het schilderij zijn Objekten. Het schilderij is een zelfstandig organisme.’ (IV, 100)

Zo opgevat kunnen Rembrandts schilderijen vergeleken worden met gedichten van de organisch-expressionistische richting d.w.z. gedichten die Van Ostaijens poëtica op consequente manier toepassen:

> feitelijk thema is het wonder der uitdrukking zelve. Het schilderij wordt op het doek; het worden van een gedicht bepaalt mede zijn inhoud. Aldus meer Rembrandt dan Rubens; meer Gezelle (denk om ‘timpe tompe terelink’) dan Whitman. (IV, 278)

Van Ostaijen noemde de Amerikaanse dichter van *Leaves of Grass* in Het sienjaal nochtans zijn vader. Maar dit was in een tijd van ‘buitenlyriese hogeborst-zetterij’, (IV, 330), zoals hij later zou schrijven. Hoger dan de pathetiek van Whitman en van Rubens schat hij nu het organisch-functionele van Gezelle en Rembrandt in de verhouding

$$\frac{\text{Rembrandt}}{\text{Rubens}} = \frac{\text{Gezelle}}{\text{Whitman}}$$

Wanneer hij echter Rembrandt met Breugel vergelijkt staan de zaken anders. Voor beide schilders uit hij meer dan eens zijn bewondering. Ze zijn ‘de meest vergeestelikte onder alle nederlandse schilders’ (IV, 342). Zij alleen ‘connaissent les phantasmes de l'aperception du monde dans un élan intuitif’ (IV, 232), en Breugel is ‘de meest objektief kosmiese schouwer onder alle noordse kunstenaars, zoals Rembrandt de meest subjektief kosmiese is’ (IV, 342).

Doch in vergelijking met de objectiever,

meer ‘ontindividualiseerde’ kunst van Breugel lijkt hem die van Rembrandt dit keer aan de pathetische kant te staan. Terwijl in Breugels tekeningen het wit van het papier ‘de oerstof van de te scheppen wereld’ uitmaakt en daarbij even maar het beroerd worden met de pen van nodige heeft stelt hij bij Rembrandt ‘een *pathos* der tekening’ vast. (IV, 345).

Aldus belanden wij opnieuw bij de meest voor de hand liggende betekenis van de titel *Facture baroque. Pathos der tekening*, ziedaar waarschijnlijk in Van Ostaijens ogen het essentieel ‘barokke’ kenmerk op formeel gebied, en dit pathos impliceert de retorische bouw en de opeenhoping van beelden zoals in Het sienjaal. *Facture baroque* kunnen wij dus eerder onder het teken van Rembrandts pathos situeren, terwijl *Stilleven* en *Geologie* dichter bij Breugels objectieve techniek staan, daar ze de ‘oerstof’, in dit geval de ‘sonoriteit’ van het zuivere woord beter tot haar recht laten komen: hun muzikale structuur steunt grotendeels op de modulerende herhalingen van het ‘zinken’ en ‘zoeken’ in ‘diepblauwe zeeën’ of op de echo-effekten van het woord helder. *Mythos* en *Loreley* bekleden in dit opzicht een intermediaire positie, half barok-rhetorisch en half muzikaal.

Natuurlijk kan geen enkel der *Vijf Gedichten* zuiver muzikaal-thematisch worden genoemd (Van Ostaijen sprak van het variëren op een ‘thema’ in de muzikale betekenis van dit woord). Zelfs *Geologie* is daartoe nog te zeer aan een intellectuele ‘inhoud’ gebonden. Doch terwijl de vier omlijstende gedichten zich voornamelijk parataktisch lineair ontplooien - hetzij vanuit één thema, hetzij vanuit één beeld - wordt de complexer, heterogener beeldspraak van *Facture baroque* door een rhetorische, betogende zinstructuur geschraagd waaraan het zijn pathetisch elan te danken heeft.

Wat de vorm van *Facture baroque* betreft dienen we ons ten slotte nog af te vragen, of dit gedicht misschien bepaald aan de reeks kenmerken beantwoordt, die Wölfflin in 1915 in zijn *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* opstelde en die Van Ostaijen dus eventueel had kunnen lezen? (maar verwijzingen naar Wölfflin ontbreken in zijn werk). Men kan *Facture baroque* inderdaad als meer ‘*schilderachtig*’ dan ‘lineair’ beschouwen met zijn diepte-effekten en zijn onverwachte perspectieven; als *a-tectonisch* in zijn innerlijke dynamiek ondanks de besloten uiteindelijke vorm; als afgestemd op een *globale eenheidsindruk* eerder dan op een klassieke eenheid-in-verscheidenheid; als ‘*relatief duister*’ in die zin dat het zich niet onmiddellijk in zijn totaliteit aan de lezer overgeeft.

Maar al die begrippen van Wölfflin kunnen evengoed op *Geologie* of *Stilleven* worden toegepast, zodat we kunnen besluiten dat Van Ostaijen iets anders voor ogen had toen hij *Facture baroque* als dusdanig van de overige gedichten wou onderscheiden.

Bij gebrek aan complementaire gegevens blijkt dit andere wel degelijk te bestaan in het ‘barok verband’ uit de *Proeve van Parallellen*, van waar ik ben uitgegaan.

Dit barok verband kan samenvattend worden geïnterpreteerd als de ‘pathetisch-causale’ structuur, die aan de ‘opeenhoping van situaties en van beelden’ een elan, een richting geeft, en aan het gedicht een vaste bouw. Een dergelijke ‘factuur’ is in Van Ostaijens latere verzen een uitzondering, maar ze is er niet minder geslaagd om.

Wat de *Vijf gedichten* gemeen hebben zijn vooral de hoofdmotieven, en die onderlinge verwantschap zal wel hun simultane publicatie hebben bepaald - of dit

nu aan de dichter of aan de uitgever heeft gelegen. Als geheel bekleden deze verzen in de *Nagelaten gedichten* van Van Ostaijen een unieke plaats door het netwerk van onderhuidse relaties en expliciete verwijzingen dat ze met elkaar verbindt. In een spel van facetten weerspiegelen ze elkaar afwisselend, zoals ze elk binnen het eigen mikrokosmos schijn en weerschijn doen alterneren.

Het kan niet worden uitgemaakt of Van Ostaijen hierbij ook aan 'barok' heeft gedacht, maar het is per slot van rekening geen wonder dat iemand die de lyriek opvat als een 'in het metafysiese geankerde spel met woorden' (IV, 338) zich af en toe in een geestessfeer beweegt die aan die van de barok doet denken - ditmaal in de zuiver historische betekenis van het woord.

Het antithetische en dynamische karakter van de barok vinden wij stellig in de *Vijf gedichten* terug. Contrasten en spanningen vertonen ze bij de vleet, tussen drang naar kennis en zinloosheid, droom en werkelijkheid, waan en nagestreefde zekerheid, witte helderheid en zwarte helderheid, verlangen en verzaken. De mens wordt er als een eerder nietig wezen voorgesteld, dat tevergeefs een dubbele oneindigheid probeert te doorpeilen. Overal wordt hij omringd door schijn, door een voor onverwachte metamorfoses vatbare wereld, door een 'gewaand daarbuiten' dat zijn eigen subjectieve kijk kan herleiden tot een willekeurig lijnenspel. Hij mag daar dan nog in een begenadigd ogenblik genoegen in 'scheppen', even kortstondig is dat geluk als dat van Amarillis die in de *Zeer kleine speeldoos* Iris bewondert: 'Schud je fel / breekt de bel / Amarillis' (II, 209).

Tegenover de onbestendigheid der dingen die ook in andere gedichten door het water, de wolk, de zeepbel, het vuur, de nacht wordt belichaamd, laat hem het heimwee naar de 'vaderstad' niet los, de Ahnung van een werkelijkheid 'geenzijds der zinnekim'.

Terwijl echter de barok tegenover het vanitasbesef de zekerheid van een metafysische waarheid poneerde, hetzij in de majesteit van het triomfalisme, het zij in het verinnerlijkte pathos van een mediterend clair-obscur, - gaat

Van Ostaijen die vanitas doordenken, door ook de ‘maanroep’ van het eeuwige soms als een mogelijke ‘waanroep’ te beschouwen. De platonische Idee, het voorwerp van het verlangen naar het transcendente waarin zijn woord ‘boort’, is *misschien* niets anders dan een Loreley -, een meerminnengezang. De vraag blijft open, met of zonder blijde schittering.

Tussen vanitas en Loreley, tussen vuur en water, rest de mens, die deze dubbele waan aanvaardt, de scheidingslijn vant zijn eigen fantasma te tekenen. Tenzij de Loreley een andere zekerheid in zich bergt, ‘het eerste smaken van een narkose’.

Ook door hun uitzonderlijke ernst vallen de *Vijf gedichten* op, en het laatste niet het minst. Het is de ernst van Baudelaires Schoonheid - ‘Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre’ - en van Michelangelo's Nacht.

SIGNALEMENT — PERSOONSBESCHRIJVING

PHOTOGRAPHIE
PORTRET

EMPREINTES DIGITALES — VINGERAFDRUKKEN

POUCE DE LA MAIN GAUCHE

POUCE DE LA MAIN DROITE

Uit het militair zakboekje van Van Ostaijen.

De Poëzie van Van Ostaijen en de Muziek van het Woord*

J.J. Klant

Het behoort tot de goede gewoonten te applaudisseren en opgetogen te zijn na de voltrekking van de volgende gebeurtenissen: een juffrouw in een mooie lange jurk zit op een podium voor een zaal vol mensen en galmt met een door emoties vervormd stemgeluid woorden in rythmisch verband uit. Men noemt deze extatische vorm van half-zingen 'verzen zeggen' of 'declameren' en mensen, die uit eigen beweging nooit een gedicht lezen, plegen er, in navolging van de juffrouw, tranen door in de ogen te krijgen. Het is zoiets als een radioreportage die hier plaats vindt. De juffrouw wordt, op haar manier, ontroerd door poëzie, zet haar ontroering om in geforceerd stemgeluid en tranen en dit stemgeluid en deze tranen verwekken weer ontroering bij het roerloos luisterend publiek. Het is een verbluffend resultaat en slechts weinig mensen hebben het mediamiek vermogen gevoelens op een massa over te dragen.

Slechts is het jammer dat er hier een kind van de rekening is, in wiens naam nog wel dit alles wordt bedreven: de poëzie. De poëzie is onderweg verloren gegaan; zij is in het retort, dat de juffrouw is, overgegaan tot een nieuwe chemische verbinding. Of anders gezegd: wat de juffrouw overbrengt is geen poëzie meer, het is ontaarde poëzie en het is de ontaarde juffrouw, het is de door poëzie bewogen juffrouw zelf die overgebracht wordt. En al geeft zij bescheidenlijk de eer aan de dichters of aan het vaderland, zij eist voor zich zelf het applaus op. Er is nog een juffrouw die relaties heeft met dichters. Men noemt haar de Muze. Zij fluistert hun in als zij dichten en soms begrijpen zij zelfs haar woorden niet, maar zij schrijven ze toch neer. Haar stem klinkt anders dan die van de juffrouw op het podium, het is de volle klank der woorden, maar zonder het geëmotioneerde stemgeluid en de tranen; het zijn de woorden, gerangschikt in een geheimzinnig verband en bewogen volgens een wonderlijke cadans, en hun beweging en de spanning waarvan zij worden doortrild zijn de beweging en de spanning der ontroering. De dichters geven in hun teksten geen aanwijzingen: hier hysterie, hier een glimlach, hier twee tranen, eenvoudig omdat de Muze niet hysterisch is en omdat haar glimlach en haar tranen zich verbergen in de trillende relatie der woorden.

Het is bekend dat het voorlezen door dichters klinkt als een monotoon psalmodiëren en het is geen toeval, want zij weten hoe de Muze spreekt. En als hun een keer een traan ontglipt, dan is het een traan zonder bedoeling, anders dus dan bij de juffrouw op het podium, van wie iedere handeling een bedoeling heeft. Als zij eens niet demagogische bedoelingen had en het haar niet te doen was om overdracht van haar bijzondere ontroeringen tengevolge en naar aanleiding van poëzie, maar van poëzie zelf, dan was er voor haar weinig applaus te verwerven en van haar publiek zou meer worden gevergd dan een passief ondergaan.

De onderscheiding die ik maak is natuurlijk overdreven. Het is niet helemaal waar; het zijn uiterste gevallen. Het monotoon psalmodiëren is niet altijd zo monotoon als het bij het eerste gehoor klinkt en de declamatrice vermoordt niet altijd de poëzie. (Dit laatste heb ik van horen zeggen, want ik heb zelf nog nooit een declamator of declamatrice gehoord die ik kon waarderen.) Maar in ieder geval staat dit vast: de dichter doet haar concessies, en wie concessies doet aan een declamatrice, is als hij op haar programma past, verloren; hij geeft haar de gelegenheid tot een telepathische

séance. Al is er dan geen teken in de tekst der dichters voor hysterie, een glimlach en twee tranen, zij laten door het verband der woorden toch merken waar een geringe steun hun niet ongevallig is.

> Ik ween om bloemen in den knop gebroken
> En vóór den uchtend van hun bloei vergaan,
> Ik ween om liefde, die niet is ontloken,
> En om mijn harte dat niet werd verstaan.

Deze dichtregels wijzen in de richting van tranen en zelfs de meest monotone voordracht zal hun aantrekkingskracht niet kunnen weerstaan.

Het schijnt toch dat de dichter de declamatrice niet tenvolle kan ontberen, hij kan zijn ontroering niet tenvolle oplossen in een monotone cadans van woorden en het gevoel blijft zichtbaar in haar oorspronkelijke staat. Maar de extravagante emotionele uitbarstingen die der declamatrice eigen zijn, zijn een miskenning van het gedicht, dat een geheimzinnig verband

is van woorden. Zelfs de hartstochtelijkste kreet van een dichter *is* nog geen kreet en zijn wanhopigste snik geen snik, zij zijn juist poëzie doordat zij geen kreet of snik meer zijn, zij zijn een getransformeerde kreet of snik, getransformeerd tot een spanning van woorden.

Men kan het compromis met de declamatrice beschouwen als een noodzakelijkheid, als een inhaerente eigenschap der poëzie, men kan het ook beschouwen als een toevallige eigenschap der dichters en een zwakheid nog wel. De eerste beschouwingswijze is de algemeen heersende, de tweede is die van *Paul van Ostaijen*. Hij schijnt zich te hebben voorgenomen eens en voor altijd het emplooi aan de juffrouw op het podium te ontnemen, want wie hem *declameert* maakt zich belachelijk, wat eigenlijk alle declamatie is, maar nu kan zelfs een theosofische oude vrijster het zien. Wat hij wil is het gevoel en de gedachte geheel en al oplossen in het verbaal fluïdum, als in de klanken van een muziekstuk.

Poëzie is naar haar uiterlijke verschijningsvorm gerythmeerde taal. De rythmiek openbaart zich daarbij als rythmiek van de klank[1] en rythmiek van het woordaccent. Zij verbinden de poëzie met de muziek, zozeer dat men pleegt te spreken van ‘woordmuziek’.

Het is Van Ostaijen's ideaal geweest een gedicht te schrijven, waarvan de beweging louter bestaat uit een formele ontwikkeling van woorden, waarmee het gedicht wordt ingezet. Ieder woord heeft zijn vriendschappen en roept andere op, zodat er een beweging ontstaat die zich afwikkelt binnen het geheel van het gedicht. Wat hij voorstond lijkt een louter muzikale behandeling dus: het gedicht, dat in de tijd bestaat, moet een zuivere formele ontwikkeling zijn van thematisch materieel. ‘Het komt er op aan de keusverwantschappen der woorden te ontdekken’, schrijft hij. Het gedicht *Rijke armoede van de trekharmonika* zou men kunnen beschouwen als de ontwikkeling van het klankthema ‘odica’:

Rodica en Dodica waren aan elkaar gebonden
zo heeft de vroedvrouw ze gevonden
Rodica en Dodica
De ooievaar speelt trekharmonika

Op de trekharmonika
schilderde de schilder Rodica en Dodida
Rodica was net zo groot as Dodica
op die trekharmonika

Op de trekharmonika
speelt het liedje van Rodica en Dodica
Dodica had een vrijer lief en Rodica had er geen
toch was Rodica net zo groot as Dodica
Met een lange ruk is het liedje uit op de trekharmonika
van Rodica en Dodica
Dodica is dood en Rodica is rood
toch was Rodica net zo groot as Dodica

1 Het zal duidelijk zijn dat daarmee wordt bedoeld de beweging der klanken, de onderlinge verhouding van klinkers en medeklinkers. Belangrijk zijn de klankovereenkomsten, de rijmen: staf-, half- en vol-rijm (ook in het ‘vers libre’!).

Men ontdekt in een gedicht als dit verwantschap met de speelliedjes en aftelrijmpjes uit onze kinderjaren. Ook daarin vindt men vaak de groepering der woorden om een naam die als klankkern fungeert en het verband is meestal eveneens a-logisch. Zoals kinderen gebiologeerd kunnen zijn door woorden en ze voortdurend herhalen en opdreunen, zo was ook Van Ostaijen er door gebiologeerd en meermalen stelde hij kinder- en volkspoëzie als voorbeelden van dichterlijker taalbehandeling tegenover de pathetische poëzie van een Mussche, Moens of Van de Voorde.

Een speelliedje lijkt ook het gedicht *Polonaise*, beginnende met de regels:

> Ik zag Cecilia komen
> op een zomernacht
> twee oren om te horen
> twee oogen om te zien
> twee handen om te grijpen
> en verre vingers tien

Deze woordenfantasie met Cecilia en de attributen van een kindersprookje laat zich echter minder gemakkelijk verklaren als een spel van louter klanken. Dit gedicht doet, meer nog dan het vorige, de vraag rijzen: is het alles wel muziek dat er klinkt?

Woorden kunnen worden ontleed in klinkers en medeklinkers. De klinker is de muzikale toon bij uitstek: zij heeft de eigenschap van hoogte, klankkleur, sterkte en duur: de stemhebbende medeklinkers sluiten er zich bij aan, de stemloze zijn geruis.

Indien het gebruik maken van deze eigenschappen voldoende is om woordmuziek te schrijven, dan moet men niet alleen muziek kunnen maken met de woorden, maar ook met de bestanddelen der woorden, met de klinkers en medeklinkers in een muzikaal verband gerangschikt. Bij de toepassing van deze methode ziet men evenwel niet alleen de woordinhouden verloren gaan, maar ook de woordmuziek. Wat overblijft zijn enkel geluiden en de rythmiek levert nog slechts een zeer povere muziek op, die ons niet meer de emotie schenkt van de woordmuziek.

Het gevaar van het overschrijden van de grenzen van de taal, Gorter heeft het ons getoond in zijn laatste sensitivistische verzen, is de ontbinding van de poëzie. Klank en cadans van het woord zijn geen muziek op zichzelf, maar voorzover zij deel uitmaken van het

organisme van de taal. En zelfs dat is niet voldoende. Men moet de taal ook kennen. Het moeten verstaanbare woorden zijn die de dichter spreekt[1].

Als men de woorden van dichtbij beschouwt worden zij steeds wonderlijker. Ieder kent de sensatie hoe een woord tot een hem vreemd verschijnsel wordt, als hij zijn aandacht er geheel op richt en het voor zichzelf herhaalt. En als men het van nog dichterbij beschouwt, dan wordt het lichter en doorzichtiger dan een zeepbel. Dan blijkt de molecuul, samengesteld uit klankatomen, slechts een codeteken te zijn ten dienste van het maatschappelijk verkeer. En dit teken gaat, als men zijn afstand er toe weer herneemt, tegelijkertijd zwaar van zin en betekenis, van beelden die het oproept en voorstellingen die er mee zijn verbonden. Dan kan het woord door het enkel uitspreken of neerschrijven een bezwerende kracht verkrijgen. Het woord, dat een teken is, absorbeert het begrip en vereenzelvigt zich er mee en zodra wij het hanteren lokt het nieuwe bezweringen en formuleringen uit. Het maakt het ons mogelijk te denken en te handelen en doordat het een gebruiksvoorwerp is dat wij dagelijks hanteren verweeft het zich met ons leven en gaat zelf in ons leven en slechts als het in ons leeft kan het tot muziek worden.

Het woord 'ambrosia' heeft een mooie klank, vooral voor de gymnasiasten, en oudgymnasiasten, die weten dat het de godenspijs is, iets minder mooi misschien voor de astronomen, voor wie het de 193ste planetoïde is, en wie van dit alles niets weet associeert het toch met iets schoons en heerlijks of een bijzonder lieftallig jong-meisje, omdat van het verheven gebruik van die naam die vage suggestie uitgaat. Jan Engelman kon er daarom zijn zoetvloeiende cantilene op bouwen:

> Ambrosia, wat vloeit mij aan?
> Uw schedelveld is koeler maan
> En alle appels blozen.

Gelukkig maar voor Jan Engelman is 'ambrosia' niet de naam voor een vreselijke ziekte. Het woord 'cholera' zou ook een mooi woord zijn voor een dergelijk gedicht:

> Cholera, wat vloeit mij aan?

Maar dit klinkt slechts fraai voor wie geen notie heeft van de aard dezer ziekte.

Het schijnt dus dat de voorwaarde waaronder klanken de kwaliteit van woordmuziek erlangen hun gebruik als verkeerswoord is en dat de mate afhankelijk is van zijn klank en gebruikswaarde. Men zou dit op wiskundige wijze kunnen formuleren door te zeggen dat de woordmuziek een functie is van klank en gebruikswaarde: de waarde der woordmuziek is afhankelijk van klank- en gebruikswaarde beide.

Indien men Van Ostaijen had verweten dat de poëzie niet kan worden geschreven als muziek, omdat de voorwaarde der dichtkunst haar verstaanbaarheid is, dan zou hij gemakkelijk hebben kunnen riposteren, want hij was zich er duidelijk van bewust

1 Henri Bergson over de kunst van het schrijven: 'C'est quelque chose comme l'art du musicien; mais ne croyez pas que la musique dont il s'agit ici s'adresse simplement à l'oreille comme on se l'imagine d'ordinaire. Une oreille étrangère, si habituée quelle puisse être à la musique, ne fera pas de difference entre la prose française que nous trouvons musicale et celle qui ne l'est pas, entre ce qui est parfaitement écrit en français et ce qui ne l'est qu'approximativement: preuve évidente qu'il s'agit de tout autre chose que d'une harmonie matérielle des sons.'

dat zich iets verbergt achter de klank der woorden en dat het gedicht niet uitsluitend hoorbare muziek kan zijn.

> Niet uit de daemonie alleen, maar wel uit de schok van de daemonie van het woord met het bewustzijn om de hopeloosheid van elke menselijke poging naar het zichveruiterlijken, ontstaat de poëzie,

zo schrijft hij. De dichter heeft een heimwee naar een vaderland dat wijder is dan de subjectieve wereld die wij in ons dragen en tegelijk heeft hij de kennis van de onmogelijkheid der volmaakte veruiterlijking van dit subjectieve. Uit dit verlangen en deze machteloosheid, die, zo zegt Van Ostaijen - en hij toont zich daarmee verwant aan Henri Bremond -, ook de wekster zijn van het gebed, spruit de poëzie. Zij is de laagste vorm van extase en 'evenals de ekstase heeft de poëzie eigenlijk niets te vertellen buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzegbare'. Exaticus en dichter worden beiden verteerd door gloed van binnen en de dichterlijke ziel kent alleen het verlangen om het vervuld zijn van het 'transcendente van het woord' uit te drukken.

Daarmee bedoelt hij noch alleen de gebruikswaarde noch alleen de klankwaarde, maar eerder hun onderlinge relatie. Doordat de woorden in ons leven zijn zij een deel van ons en is onze psyche gevoelig voor ze, voor hun klank en hun zin, die een vermogen tot ontsluiering hebben. Het doel van de poëzie, zo zegt hij, is een weerklank te wekken in het onderbewustzijn:

> De resonans van het woord in het onderbewustzijn, zij ligt tussen de zin en de klankwaarde, met het aksent op deze of gene en vaak nog medebepaald door begeleidende momenten van de meest diverse herinneringswaarden. Zijn beide verenigd, de zin en de klankwaarde, dan spreek ik van de sonoriteit van het woord en daarmee bedoel ik, zoals in de schilderkunst, het trillen der waarden tot elkaar, het imponderabele dat in de spanning ligt tussen twee woorden, spanning, die door geen teken verbeeld toch de essentiële trilling is. Daarnaast zijn er ook eenzijdige sonoriteiten, zulke die alleen door klankwaarde of alleen door zinverwantschappen ontsluieren.

De weerklank die Van Ostaijen met zijn woordfantasieën tracht te bereiken ligt dieper dan het

verstand. ‘Niet het verstand van de hoorder dient geraakt, maar wel het verstand doorbrekend, het onderbewustzijn’. Dichtkunst is volgens hem als alle kunst ‘gesensibiliseerde stof’, de woorden moeten in een zodanige relatie tot elkaar worden gebracht, dat zij door hun nieuwe som ons raken. Zijn streven is ons daardoor iets voelbaar te maken van het bovenwerkelijke, dat dieper ligt dan het verstand en hij komt zo tot de formule:

> Poëzie = woordkunst. Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysiese geankerde spel met woorden.

In zijn beschouwingen toont Van Ostaijen zich ons als een mysticus en bij alle bezwaren die men tegen zijn mystiek en de vertroebeling van begrippen, waaraan hij zich wel eens bezondigt, kan inbrengen, moet men toch erkennen dat hij er in slaagt ons door zijn vreemde poëzie te treffen en door te dringen tot de geheimzinnige zijde der dingen. Maar leest men een gedicht als *Vlerken*, dat, evenals zovele andere, de beweging niet alleen door woordinhouden en woordklanken begripmatig en hoorbaar suggereert, maar ook visueel door de typografie - een nawerking nog van *Bezette stad* - dan moet men constateren dat het uit meer is ontstaan dan uit het afwegen van woordverhoudingen alleen. Het is een visioen dat volgehouden wordt tot het einde, geheimzinnig en enigszins verwant aan Marsman's eerste poëzie.

Weinig zou men vermoeden, als men Van Ostaijen's later werk leest, dat hij eens begonnen is met het publiceren van humanistische hymnen, waarin Dirk Coster zag:

> een heimwee naar een nieuwe cultuur, het protest tegen de oude beschaving, wier latente liefdeloosheid afzichtelijk was uitgebroken in de oorlog, - en tegelijkertijd een aanvaarding van de levenskrachtige elementen dier beschaving: de grootsche organische eenheid der groote stad, het geweld der techniek die getemperde wil is en gestolde menschelijke wil, dit alles ontdaan van alle poëtische traditie en zoo direct-eenvoudig als een vertrouwelijke mededeeling.

Van Ostaijen zelf definieerde het later beknopter als ‘buitenlyriese hogeborstzetterij’ en zocht genezing in het dadaïsme van *Bezette stad*.

> In ‘Bezette stad’ was een vergif als tegengif gebruikt. Het nihilisme van ‘Bezette stad’ kureerde mij van een oneerlijkheid die ik eerlijkheid waande en van buiten-lyriese hogeborstzetterij. Daarna werd ik een doodgewoon dichter, dit is iemand die gedichtjes maakt voor zijn plezier, zoals een duivemelker duiven houdt. Ik maak geen aanspraak op de medalje van burgerdeugd.

Paul van Ostaijen in 1921, de tijd waarin *Bezette stad* verscheen.

Als een dichter bescheiden is, moet men voorzichtig zijn. Vanouds hebben zij zich koningen en prinsen laten noemen. Het is dus niet verwonderlijk dat zij de burgerdeugd niet hoog achten, maar als een *doodgewoon* dichter beschouwen zij zich zelden. En Van Ostaijen deed dit zeker niet. Iemand die doodgewoon poëzie schrijft, zo maar voor zijn plezier, bekommert zich weinig om de poëzie en houdt geen apologie voor zijn eigen duivenmelkersgedichten. Hij heeft het wel gedaan en fanatiek en fel zijn inzichten en bedoelingen verdedigd. Hij heeft zich niet als een doodgewoon dichter, maar als *de* dichter beschouwd. Daardoor stelt hij ieder die met zijn werk in aanraking komt de eis zijn standpunt te bepalen. Hij maakt het iemand daarbij niet gemakkelijk, want hij verlangt niet alleen erkend te worden, maar ook als *enige* erkend te worden. Wie vóór hem is moet tégen de anderen zijn. Deze eis nu is onaanvaardbaar.

Poëzie is woordkunst, een spel met woorden, dat zich niet richt tot het verstand, maar uitsluitend tot het onderbewustzijn; ziedaar het aprioristisch oordeel van Van Ostaijen. Het is een decreet van de dichtervorst, zij het ook uit zijn vrijwillige ballingschap als duivenmelker; het is een dogma en kan niet deductief bewezen worden. Als wij inductief te werk gaan, dan zegt echter de ervaring van wat wij tot dusver als poëzie hebben beschouwd ons, naar mijn mening, anders, dan rijzen er bezwaren tegen de hypothese zijner zuivere lyriek.

Men is gewoon de taal het materiaal van de dichter te noemen en het aldus te vergelijken met dat van de beeldhouwer, de schilder en de componist[1]. Ook Van Ostaijen spreekt van de dichtkunst, die als alle kunst, gesensibiliseerde stof zou zijn.

Er is echter enig verschil tussen de aard van

1 Eigenlijk: met dat van de beeldhouwer en de schilder, die in feite met ‘materiaal’ werken. Voor de componist geldt het ook al in overdrachtelijke zin, met alle gevaren van de vergelijking. Wat alle drie echter gemeen hebben is dat zij werken met een materie die objectief bestaat in ruimte en tijd. De dichter werkt met iets dat tegelijkertijd ruimtelijk en geestelijk, dus immaterieel is. Natuurlijk zijn muziek en beeldende kunsten ook van geestelijke aard, maar hun ‘materiaal’ is dat niet. Zij maken tekens uit materiaal, de dichtkunst uit tekens.

het materiaal van de dichters en dat van de andere kunstenaars. De taal als stof der dichters mist de eigenschap der deelbaarheid. De dichter is gebonden aan de vorm der woorden, hij kan de taal niet kneden als een homogene massa en zodra hij er een beitel in zet ontglipt hem zijn ‘stof’. Hij werkt nu eenmaal met tekens ten dienste van het maatschappelijk verkeer, met gebruiksvoorwerpen.

De dichter kan zijn materiaal niet objectiveren als iets dat tegenover hem staat. Dat zou wel het geval zijn als hij uitsluitend met zuiver fonetisch ‘materiaal’ zou werken, met de spreekklanken en rythmen alleen. De taal is niet buiten de dichter, zoals het marmer voor de beeldhouwer een objectieve aanwezigheid is buiten hem. De taal is een deel van de dichter, zij is niet alleen buiten hem als klank, maar ook binnen hem als teken.

Ook de lezer van poëzie staat daardoor tot haar in een andere relatie dan de luisteraar tot de muziek en de beschouwer tot het schilderij, want de taal spreekt niet rechtstreeks tot de zinnen. Alleen wie de afspraak kent, hoort haar. Carry van Bruggen vestigt er de aandacht op dat de volgende banale regels:

> Ik smeer em spoedig want daar komt m'n ome,
> Ik hoor z'n kuchje waar de koeien staan

op dezelfde klankverhoudingen zijn gebouwd en dus bijna dezelfde ‘objectieve’ muziek bezitten als ‘Ik ween om bloemen...’. De subjectief ervaren woordmuziek verschilt echter hemelsbreed. De taal wordt eerst stoffelijk en zinnelijk genietbaar nadat men haar heeft gehoord, haar klanken worden eerst muziek nadát men het teken heeft verstaan.

Nu kan men tegenwerpen dat ook de andere kunsten tot ons spreken door symbolen en dat men hun ‘taal’ moet verstaan om hun ‘muziek’ te ervaren. Dat is juist. Maar het verschil ligt hierin dat in deze tegenwerping het woordje ‘taal’ metaforisch wordt aangewend. Het verschil ligt hierin dat de dichter zijn symbolen verwekt in symbolen en niet in objectieve materie.

Men spreekt ook van de taal als van het instrument der dichters en men is dan in de buurt van een voor mijn doel vruchtbaarder vergelijking. Men zou er tegen kunnen aanvoeren dat een instrument, hoewel fungerend als verlengstuk van onszelf, ook een objectieve aanwezigheid is buiten ons zelf, wat met de taal immers niet het geval is.

Het liefst vergelijk ik daarom de poëzie met de danskunst. Want zoals de danser het instrument van zijn lichaam bespeelt, een instrument dat voor hem zowel subjectief als objectief aanwezig is, zo bespeelt ook de dichter een deel van zichzelf, dat tegelijk buiten hem is. En zoals wij bij het zien van de dans, ook al zitten wij roerloos stil, hem in ons eigen lichaam meeverrichten, zo spreken wij ook zonder te spreken met de dichter mee als wij hem lezen of horen en volgt onze geest de beweging van zijn geest. Als wij zien dansen dan bereiden wij als het ware de dansbewegingen in ons eigen lichaam voor en als wij lezen of luisteren bereiden wij de articulatiebewegingen voor, wij denken, wij voelen, wij zien mee met de dichter. En soms kan het gebeuren als we zeer geconcentreerd lezen of als iets ons bijzonder treft, dat deze voorbereiding niet voldoende is, maar wij de beweging werkelijk uitvoeren door de woorden mee te prevelen of luid op te lezen. Zo laten wij met ons gebeuren wat de dichter wil, in slaap gewiegd worden, gehypnotiseerd worden, zoals Bergson zegt, om met hem te kunnen denken en zien.

Of zoals men het ook met Van Ostaijen zou kunnen zeggen: poëzie is extase, zoals de dans een extase is. Dat betekent: zij ontstaat niet uit extase, maar uit het verlangen er naar en eenmaal bereikt is zij een surrogaat voor extase. ‘De dichter’ zegt Van Ostaijen,

> is, in tegenstelling tot de rederijker, iemand die zeer moeilijk spreekt, en wanneer hij spreekt is het niet uit zijn volheid - in de ogenblikken van volmaakte volheid dicht hij niet - doch wel uit zijn verlangen naar deze volheid.

En in dit verlangen schept de dichter zich uit de ervaring der dingen een visioen, waarin zij hem op nieuwe wijze worden geopenbaard. Het visioen is beweging van zijn geest en het proces der poëzie is de overdracht dezer beweging door de beweging van het woord. Het dichterlijk scheppingsproces is echter niet zozeer overdracht dezer beweging als wel het *stimuleren ervan*. Want visioen en woord vloeien voor de dichter ineen. Zoals voor de denker geldt dat een gebrekkige formulering een bewijs is van gebrekkig denken, zo geldt voor de dichter dat een gebrekkig gedicht een gebrekkig visioen betekent. De stimulering der beweging, die in zijn geest een aanvang nam door een woord, een gedachte, een beeld, een visioen, een klank, een rythme of welke inval ook, ziedaar het dichterlijk scheppingsproces en niet de zo nauwkeuring mogelijke weergave van iets dat reeds als geheel in hem aanwezig is. De dichters die geen woorden kunnen vinden voor de verheven dromen die zij met zich dragen zijn geen dichters, al is hun blik nog zo afgewend van deze aarde; zij zullen het pas zijn bij de gratie van dit kostelijk vermogen van te kunnen dromen en woorden te vinden tegelijk, want hun dromen bestaan in hun woorden en hun woorden in hun dromen.

Voor de dichter, voor wie de taal het enige teken is dat hem is gegeven bestaat er slechts één probleem: hoe ontwikkel ik mijn visioen zo volledig mogelijk? Hoe draag ik de essentie der dingen, die ik daarin heb beschouwd over met het minste verlies van warmte en kracht

en vooral: hoe drijf ik het dichter naar deze essentie toe? De vraag is voor hem zo urgent, dat zij geen scrupules kent; hij kiest de weg, die hem de verwezenlijking het meest nabij brengt. Dit sluit een beroep op het verstand niet uit, noch op enige andere functie van het bewustzijn. De dichter doet veeleer een beroep op het *totale* bewustzijn en niet alleen zoals Van Ostaijen wil, op het onderbewustzijn. Het is mij trouwens niet recht duidelijk hoe men uitsluitend en alleen tot het onderbewustzijn kan spreken zonder het bovenbewustzijn te raken of te passeren, dat bij het lezen, zowel als het scheppen van poëzie toch ook aanwezig is.

Er is eigenlijk geen verschil tussen het taalgebruik van de burger en dat van de dichter, dat wil zeggen: de burger op het moment dat hij dicht. Beiden gebruiken zij de taal om zich verstaanbaar te maken en verstaanbaar worden zij niet dank zij hun veruiterlijking tot taal, maar omdat zij potentiëel reeds verstaan worden vóór zij getracht hebben zich verstaanbaar te maken; eenvoudiger gezegd: omdat wij allen dezelfden zijn en de neigingen, ervaringen en gevoelens van anderen ook in ons zelf dragen.

Omdat wij elkaar in het dagelijks leven zo gemakkelijk verstaan en elkaar steeds hetzelfde hebben te vertellen en ons taaiinstrument op alle mogelijkheden van het dagelijks verkeer is ingesteld, hebben de woorden nauwelijks waarde meer. Zij zijn door veelvuldige aanwending versleten naar betekenis en klank en wij behoeven de grammaticale regels niet nauwkeurig in acht te nemen om met elkaar te spreken. Wij horen de woorden nauwelijks meer en wij ontdekken soms met verrassing dat twee woorden dezelfde zijn.

Het verschil tussen de burger en de dichter is dat de dichter andere lagen van kennis in zich verstaanbaar wil maken en de andere lagen van latente kennis van anderen wil raken. Daarvoor is de taal in haar dagelijkse aanwending geen bruikbaar instrument. Zijn doel is voor hem slechts bereikbaar door haar te herstellen in haar primitiefste aanwending, door haar weer hoorbaar en beeldend te maken. Want hoezeer de dichter zijn machteloosheid om zich te veruiterlijken beseft, hij weet toch dat het niet zo treurig met hem gesteld is als het lijkt, hij weet hoe men de dingen voelbaar kan maken zonder ze te noemen, als hij er maar in slaagt de beweging van zijn geest en van zijn taal zo op te voeren dat het onzegbare gevoeld wordt in de woorden die hij spreekt. Want de dichter besluipt het onzegbare door van iets concreets te spreken en in de spanning der concreta die hij noemt wordt het onzegbare gevangen, overgedragen en verstaan. De bestaande aanwending van de taal is steeds een armoedige aanwending voor de dichter, zoals de taal voor de primitieve mens te arm werd om al zijn ervaringen mee te delen. De dichter doet als de primitieve: hij overschrijdt de grenzen door de metaforische associatieve aanwending van de taal, waardoor hij de dingen zichtbaar en voelbaar en de dansende beweging van zijn geest kenbaar maakt.

Ik heb vastgesteld dat de woordmuziek een functie is van klank en gebruikswaarde. Ik geloof dat ik dit nu wel kan uitbreiden. Want behalve een algemene gebruikswaarde heeft het woord een bijzondere gebruikswaarde, die het verkrijgt door zijn onderwerping aan het visioen, aan de gedachte, de zin, waarvan het gedicht is vervuld. Het woord, dat klank is, roept bij ons een beeld op en maakt het ons mogelijk te denken. De muziek die wij localiseren in klank en rythme is niet klank en rythme alleen, maar zij absorberen de waarde van beeld en gedachte. Natuurlijk moet het

woord de klankeigenschappen en de cadans bezitten om ze te kunnen opnemen, maar zijn muziek is niet deze klank en cadans alleen. Woordmuziek is een functie van klank, beeld en gedachte.

In het laatst van zijn leven heeft Van Ostaijen, zijn theorie ten spijt, enige gedichten geschreven, waarin het visioen een steeds groter macht verkreeg en het gedicht daaruit scheen te zijn ontstaan. Als voorbeeld daarvan volge hier het gedicht *Onbewuste avond:*

Van 't lauwe kroos doorgeurd ligt om de vijver loom de lucht
op de vondel staat een late zwaan
zo eenzaam is niet één van ons en roerloos
niet één van ons laait zo hartstochtelijk een vlam
zich toewaarts als deez' rode beuk
van 't gipsen beeld dat thans in de schaduw staat
- alleen een gipsen garve gaart schuine scherven nog van 't schaarse licht -
valt een kleine rust maar op het jonge paar dat gaat voorbij
mij dinggesloten en vervreemd

zo nu de kiezel niet kraakte onder mijn treden
was ik zonder verleden
in de kom van deze stilte gegleden

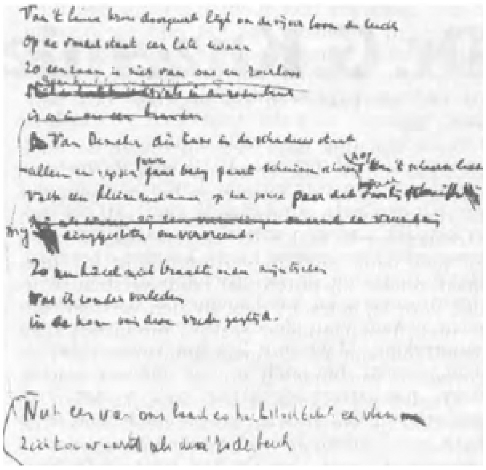
De zin van dit gedicht verleent het een melodie, die in zijn ander werk niet aanwezig is en versterkt, naar mijn gevoel, de woordmuziek.

Er bestaat tussen dit gedicht en een hymne, zoals bijvoorbeeld *Nieuwe liefde* uit zijn eerste periode een groot verschil. Het vroegere gedicht was een getuigenis van gemeenzaamheid en verbondenheid met de mensheid, het laatste van eenzaamheid en een bijna in het niets verglijden. Maar minstens even belangrijk is het verschil in ‘techniek’. In het vroegere gedicht was er nog een grote onopgeloste rest; de ‘nieuwe liefde’ en ‘het geluk’ worden er te veel in genoemd, te weinig in voelbaar gemaakt en verbeeld. In *Onbewuste avond* is de verbeelding

beter geslaagd. Er is een spanning van gedachte, beeld en klank, die in het vroegere niet bestond en de woorden klinken er muzikaler door. In het vroegere gedicht werd te veel overgelaten aan de uitbeelding door de declamatrice, in het latere is het tot een minimum beperkt, een minimum overigens dat een inbreuk betekent op Van Ostaijen's eigen theorie.

Er is een conflict in Van Ostaijen's werk. In de felle reactie op zijn jeugdpoëzie, trachtte hij niet alleen in zich de oneerlijkheid en de hogeborst-zetterij te vernietigen, maar trachtte hij ook in de poëzie zelf dat element uit te schakelen dat hem de gelegenheid had gegeven een hoge borst te zetten, zoals een kind de stoel schopt waaraan het zich heeft gestoten. Maar dit streven naar amputatie was door zijn eigen dichterlijke aard tot mislukking gedoemd. Want de poëzie is niet te amputeren of in elementen te ontbinden en in ieder gedicht van Van Ostaijen vindt men, ondanks zijn streven, gedachte, beeld en klank verenigd in hun onderwerping aan de dichterlijke verbeelding, zij het dat de gedachte soms slechts in zeer rudimentaire vorm nog aanwezig is. Want al streeft hij naar een gedicht zonder gedachte of onderwerp, er is toch altijd de *suggestie* van een gedachte of onderwerp. De ballade van Rodica en Dodica is geen ballade, maar zij geeft de suggestie van een ballade en van een verhaal van Rodica en Dodica, zoals een ballade als muziekstuk geen echte ballade is. Eigenlijk parasiteert hij hier op de werkelijke poëzie. Zijn ‘zuivere lyriek’, die, zoals hij voorgeeft, poogt het essentiële van de poëzie te geven, berust op een gezichtsbedrog. Men meent een gedicht te lezen zonder onderwerp of gedachte, maar dit ‘inhoudsloos’ gedicht is slechts bestaanbaar als projectie tegen de achtergrond der werkelijke lyriek. Zijn ‘zuivere lyriek’ is een onzelfstandige lyriek, zij kan slechts bestaan bij de gratie der bestaande lyriek.

Door als doel van de poëzie te zien het wekken van weerklanken in het onderbewuste en de uitschakeling daarbij van het verstand heeft Van Ostaijen een probleem gesteld dat een afzonderlijke bespreking waard zou zijn. Naar mijn mening zou een dergelijke beschouwing tot de conclusie moeten voeren dat hij zich een onduidelijke voorstelling heeft gemaakt van de psyche in het algemeen en van de psychische oorsprong der poëzie in het bijzonder. Ik moge hier volstaan met te constateren dat de practijk van zijn poëzie zijn eigen veronderstellingen logenstraft.



Kladhandschrift van het gedicht *Onbewuste avond*.

Onjuist is ook de mening, die door sommigen wordt aangehangen, als zou Van Ostaijen's poëzie, naar intentie en als verwezenlijking, slechts op de woordklank af zijn geschreven. Dat heb ik hier getracht aan te tonen. Tevens heb ik gepoogd het begrip woordmuziek, waaromheen een nevel hangt van vaagheid - wat het misschien juist zo aantrekkelijk maakt voor de aestheten, beneveld als zij zijn door de schoonheid - iets duidelijker te maken. Poëzie kan niet geschreven worden als louter woordmuziek. Gedachte, beeld en klank zijn niet te scheiden dan begripmatig. Als de dichter dicht, dan 'zal het ene het andere helpen', zei Gezelle, dan zuigt de klank de gedachte en het beeld naar onvermoede plaatsen, de gedachte stuwt de klank en het beeld naar het onbekende en het beeld woelt nieuwe gedachten en klanken op. Poëzie is noch alleen het ene noch alleen het andere; zij is een eenheid die een veelheid omvat.

Eindnoten:

* Uit: *Paul van Ostaijen* (1952). Gelegenheidsuitgave n.a.v. het verschijnen van het Verzameld Werk, De Sikkel / Daamen n.v. / Van Oorschot.

Expressionistisch Dichter*
Dr. G. Kazemier

Als de jonge expressionisten in België en Nederland beginnen te publiceren, werkt de invloed van Tachtig nog met volle kracht, maar reeds hebben de dichters van 1910 een andere weg ingeslagen. De romantische hartstochtelijkheid van Kloos was te onmiddellijk geuit, zij het ook in klassiek strenge vormen, dan dat lateren met meer innerlijke reserve hierin konden doorgaan. Het naturalisme, de wetenschappelijk nauwkeurige observatie en beschrijving van de verschijnselen, kwam voor de dichtkunst nauwelijks in aanmerking. Maar ook liet het velen onbevredigd, omdat het zich in zijn meest extreme vorm niet over het object zelf uitliet. Het raadsel van het andere wezen bleef maar al te vaak een raadsel. In zijn streven naar uiterste objectiviteit had Van Deyssel zelfs de fantasie van de kunstenaar op non-actief gesteld en zo was zijn *Kindleven* een verbrokkeld werk van op zich zelf dikwijls magistrale stilleventjes geworden. Het impressionisme, zich bewust dat de verschijnselen geenszins adequaat met de dingen zelf zijn, liet zich principieel over de buitenwereld niet uit. Het enige waarvan de kunstenaar in betrekking tot de realiteit buiten hem zeker was, was de waarneming en de impressie die deze op hem maakte. Al het andere was op een dwaalspoor voerende overdaad. In de eerste plaats mocht dat de mening van de gewone man heten, dat buitenwereld en impressie identiek zijn. Als Willem Maris zegt, dat hij de koeien slechts als lichtvangers schildert, dan is dat volkomen consequent: over het wezen van de koe zegt zijn schildering niets. Maar evenzeer bestond die overdaad in de vormende functie van de menselijke geest. Om enkele voorbeelden te noemen. Ons netvlies projecteert de buitenwereld op een vrijwel plat vlak. Wanneer wij nu toch diepte zien in het ons bewust wordende beeld, komt dit, doordat onbewust onze ervaring een woordje meespreekt. Verder zijn allerlei voorwerpen en levende wezens ons in de waarneming niet als een eenheid gegeven. Wij wéten dat zij een eenheid zijn en menen ze ook als zodanig te zien. De impressionistische kunstenaar verwerpt echter die samenvattende functie van de menselijke geest. Daarom zal de schilder de contour vermijden. Vormvastheid is het minste waarnaar hij streeft. In overeenstemming hiermee zien we Gorter in *De dagen* vervallen tot een moeizaam optekenen van zijn impressies, die, ongeordend, een nog grotere verbrokkeling betekenen dan *Kindleven* van Van Deyssel.

Gorter zelf heeft dieper dan wie ook beseft, hoezeer hij in die levensperiode was vastgelopen. Hij is andere wegen gegaan, die ons in dit verband niet interesseren. Wat evenwel een belangrijk probleem was, was dit: hoe is de verhouding van kunstwerk en werkelijkheid, of, met een ander accent: hoe staat de kunstenaar tegenover de buitenwereld?

Welke kant zijn de jongeren gegaan, die enkele jaren voor de eerste wereldoorlog begonnen te publiceren? Het is moeilijk hen allen onder één hoedje te vangen. Ik meen echter, dat we veel van hun werk symbolistisch kunnen noemen, waarmee ik niet gezegd wil hebben, dat zij alle verschijnselen vertonen die we bij de symbolisten in andere landen opmerken. Het ding als zodanig is onkenbaar. De impressie is niet veel meer dan het zintuiglijke, het momentane. Maar mens en dier en ding zijn scheppingen van een grote Schepper; zij moeten iets van de achtergronden van al het zijnde kunnen openbaren. Zo wordt de waarneembare buitenwereld symbool van

een hogere realiteit. Jan van Nijlen begint een gedicht in zijn eerste bundel, *Verzen*, van 1906, met de betekenisvolle regel:

> Een wind, een wilde wind - de adem Gods -

Hij staat in zijn beginperiode evenwel te zeer onder invloed van Karel van de Woestijne om welbewust in deze richting te gaan, zoals wel later. Het bekende gedicht *De haven* is uit de bundel *Het aangezicht der aarde* van 1923. Het heeft veel overeenkomst met *La brise* van Mallarmé, een der grote Franse symbolisten. De haven is bij hem meer dan een ankerplaats voor schepen, dan een bedrijvigheid van lossen en laden, van aan- en wegvoeren der waren, van aankomst en vertrek. Voor hem is de haven de plaats, waar zijn verlangen vlucht krijgt, waar hij, gekooide vogel, zich van zijn ware wezen bewust wordt.

Eerder dan hij hadden echter dichters als Bloem en Gossaert duidelijk vorm gegeven aan

hun symbolische visie. Een zeer vroeg gedicht als *De bedelaar* van eerstgenoemde moge dit illustreren:

Heet mij niet zitten aan uw blanke tafel,
Bij 't ongewende zilver en kristal;
Laat niet verkwijnen 't schoon van vuil en rafel
Naast uwer pronkgewaden purpren val.

Geef mij geen wildbraad, dat in duizelschijnen
Van spiegelende luchters dampend praalt;
Laaf mij niet met uw koelgestoopte wijnen,
Uit rag en vocht van kelders opgehaald.

Verstoot mij naar de lage, zwarte keuken:
Onder der zware balken molm en roet
Ete ik uit vaatwerk, bros van bruine breuken,
De simpele spijze, die vermoeiden voedt.
Daar zullen uw dienaren, na volbrachte
Dagtaak, zich rond mij scharen bij den haard,
En naar den wijze luistren, die hun nachten
Met woorden, diep van nieuwen droom, verklaart.

Wanneer mijn lijf gestrekt is en mijn voeten
Geheeld zijn, ga ik heen bij 't avondrood.
Niet als een vreemde zal 'k den nacht gemoeten:
Hij brengt mij wel naar de' einder, die steeds vlood.

In dit voor een beginneling opmerkelijk gave gedicht gaat het eigenlijk niet om een bedelaar; het is het verlangen van de dichter, dat zich niet thuis voelt te midden van rijke pracht, doch tijdelijk rust kan vinden onder eenvoudige mensen in een eenvoudige omgeving; tot het weer uitvliegt naar het raadsel van achter de horizon, dat het pas in de dood zal benaderen. De gewone dingen van het leven hebben hier hun diepere zin gekregen. Maar ook vinden we er het zwakke punt van het symbolisme. Men kan immers in gemoede vragen: welke bedelaar verlaat zijn gastheer tegen de nacht, bij het avondrood? En dan ziet men, dat hier helemaal geen bedelaar aan het woord is, zelfs niet in een zeer gestileerde vorm gedacht. Zo blijven we staan voor hetzelfde probleem: wat is die buitenwereld; wat weten we er van; hoe is onze verhouding ten opzichte van de dingen buiten ons?

Er was echter een andere reactie op het impressionisme mogelijk. Niet het vlotte, ogenblikkelijk weergeven van het zintuiglijk waargenomene, maar het leven der zinnen, tot het uiterste verfijnd, kon schijnbaar een meer bevredigend antwoord geven op het raadsel der dingen, omdat het probleem geheel naar het wezen van de dichter verplaats werd. Karel van de Woestijne, aan wie ik hier denk, laat de *Jongste Sater* zeggen:

Ik heb hier elke kruin naar eigen beeld gesneden;
geen vogel zingt, die 'k niet met eigen dulden voed;
en heeft een menschen-heil dees lanen ooit betreden,
geen storen wischte d'harde sporen van mijn voet.

Hier heeft mijn bittre min de vlieten scherp gesneden,
gelijk het liegen van een schrillen nimfen-lach
wrééd perelt door den breede' en lusteloozen vrede,

in het mid-dagen van een schoonen zomer-dag.

Maar de sater blijft eenzaam buiten de natuur staan en huivert bij het gesuis van de barenszware Zee:

ik, zwaar-bewuste god, te licht voor 't menschen-leven
dat ik, beducht, maar zeer hoog-hartig, buiten-sloot;
die al wat wies om mij star-willend heb geweven
in 't schoonheids-kleed van mijn onsterfelijken dood;

ik die mijn eigen miek mijn eige', ik, laatste Sater
die buiten de natuur zijn pure tuinen sneê:
- hoe huiver ik bij uw gesuis, o schemer-water,
dat sleept den zinder-zang der barens-zware Zee...

Dit brengt hem tot het besef van de zonde:

De, die me-zelven naar de zekerheid kon dragen
dat ik volmaakten vrede uit eigen wezen dronk:
heur klagen leidt mijn schrijnend zijn naar vroegere vragen,
en 't is of ik opnieuw in oude zonde zonk.

de zonde, dat een mensche-vrouw me hadd' gegeven
den zweepslag van mijn schoon om háre leelijkheid;
de zonde, dat een zoen mijn droomen hadd' gedreven
naar de oer-daad die in 't schaetren van een kind gedijt...

Het is de hypersensibiliteit, die bij de hevigheid der aandoeningen pijn doet; het is het willoos prooi zijn van de hartstochtelijke vervoering, die het wrange besef nalaat weggevoerd te zijn van de idealiteit des geestes. En hierbij is het vers in al zijn raffinement vertraagd, zwoel dikwijls en zwaar. Het is de stemming van de herfst en hierop doelt Paul van Ostaijen kennelijk als hij in een vroeg gedicht zegt:

> Zij die vóór mij kwamen en dichters waren,
> Zij hebben hun droefenis, in de Herfst, uitgesproken
> En éénheid gevoeld tussen hun gebroken
> Leven, met het vaarwel aan de drommen hunner dromen,
> En het sterven der zonneblaren aan de dorre bomen.
>
> Maar zo kan ik de Herfst niet voelen, zo is hij niet in mij:
> Het gulden doodgaan in rijk-trillende getij.
> Zo was het misschien vroeger; nu mijn droefenis inniger is,
> Nu voel ik van de Herfst enkel d' onvolmaakte, vunzige treurenis.

Het levensgevoel van de jonge dichters was anders en daarmee hun verhouding tot de buitenwereld. Velen waren door de humanitaire stromingen van voor de eerste wereldoorlog meegevoerd, maar zij bewogen er zich anders in dan de ouderen. De scheppingen van de moderne techniek hebben hen niet met weerzin vervuld, maar veeleer hen gefascineerd om de wonderlijke openbaring van menselijk kunnen en om de haast bovennatuurlijke macht, in sterfelijke handen gelegd. In de stad is het samenkomen van mensen en techniek. De stad, en wel speciaal Antwerpen, zal Van Ostaijen telkens weer in al zijn veelvuldigheid trachten te treffen. Er is bij hem geen romantische gespletenheid, geen vlucht uit de werkelijkheid naar gedroomde oorden van grandeur en schoonheid. En reeds aanstonds houdt hem de vraag bezig naar het wezen der dingen. Alle grote verzamelplaatsen van mensen zouden zielloze dingen zijn zonder die mensen. Zo de stad, een koffiehuis, een straat. Zo de *Musichall*, waarnaar zijn eerste bundel (van 1916) zijn naam heeft gekregen. Nijhoff wees in dit verband op het unanimisme van Jules Romains, die zo de kazerne beschreef.[1] De mensen zijn de ziel van de Music-hall; wanneer zij weggaan, grijpt de Dood de huls als zijn prooi:

> Zó is zielloos de Music-Hall,
> Wanneer de mensen de zaal
> Verlaten hebben, plots, in een drang,
> Uit hun eenheid gedrongen.
> Als het volk buiten was,
> Hebben de kellners ras
> Opgeruimd het glas-
> Werk en de stoelen boven
> Op de tafels geschoven.
> Dan zijn de kellners verdwenen
> En de lichten, die doorschenen,
> Ook zijn uitgedoofd. De Dood,
> Zij werkt steeds onverdroten,
> Heeft de Music-Hall als 'n prooi omprangd
> En haar dood-stille adem over hem heen doen glijden.
> De ziel des MusicHall's leeft langs de straten,
> Duizendvoudig in gebroken praten.

1. In een artikel van 1929, herdrukt in *Paul van Ostaijen* door Jozef Muls e.a., 1952; blz. 52.

De ziel is aan flarden gescheurd
En heeft haar éénheid verbeurd.

Door de soms nog even onhandige versificatie heen - de dichter is pas negentien jaar oud - merken we reeds de meesterhand: in korte, rake trekken wordt de ontluistering van de zaal scherp getekend. Later zal Van Ostaijen dieper op het probleem van het wezen der dingen ingaan. Hij heeft dan Franse en Duitse dichters gelezen, veel expressionistisch schilderwerk gezien. Er is een bijzonder essay van hem over *Het ekspressionisme in Vlaanderen*, met veel kennis van zaken geschreven toen hij pas twee en twintig jaar oud was. Maar ook in zijn gedichten laat hij er zich soms enigszins theoretiserend over uit. We kunnen hem misschien het beste begrijpen door aan een paar bekende feiten te denken. Evengoed als het geluid niet in de viool is doch in onze geest, of de zoetheid niet in de suiker maar in ons bestaat, zo is het onze geest, die geestelijke eigenschappen aan de dingen verleent. Wij nemen slechts de verschijnselen waar, maar wat wij als werkelijkheid daarachter weten, is een schepping van onze geest. Zo zegt Van Ostaijen in het gedicht *Het sienjaal*:

Wat buiten ons ligt is in de volstrektheid gans onvatbaar;
al de dingen moeten wij de levende uitdrukking van goedheid geven, van schoonheid schenken,
wij die zijn, in elke omwenteling, de wegwijzers naar de werkelikheid.
O boom te zijn als ik een boom zie!

en:

> Wanneer de kluizenaar dit weet dat de wereld niet anders zijn kan dan de ekspressie van zijn geest,
> Daarvoor dient men echter buiten de beperktheid van eigen wezen
> te treden en, verruimd, vele wezens te kunnen omvatten:
>
> Me zelf verbannen uit wat ik ben, opdat ik duizendmaal meer zou kunnen zijn.

en:

> Maakt u ruimer: het leven van al de dingen gij meeleven als uw eigen leven.
> Wie echter zo in alle dingen leven kan, beleeft ook de eenheid van al het zijnde:
>
> Wie zijn leven zal weten te omscheppen, tot het geestelike kleed zal gesponnen zijn,
> het wonder van het kleed zonder naad,
> het kleed van het eigen begrijpen dat, over de aarde geleid,
> de kloof vult tussen de onwerkelikheid van goed en kwaad,
> en al de naburige tweespalten toedekt;
> wie de gevangen éénheid bevrijdt, de arme God weer rijk maakt,
> om het bezit van zijn kleed, zullen de soldeniers wel de dobbelstenen raadplegen,
> doch het kleed zullen zij nooit bezitten, HET KLEED ZONDER NAAD.

De invloed van Walt Whitman is in dit alles zeer duidelijk en hij noemt hem dan ook aan het eind van *Het sienjaal* ‘mijn vader Whitman’. En onmiddellijk daarop laat hij als slotverzen volgen:

> Dit is het sienjaal naar de heiligmakende Jordaan van ons geweten te gaan,
> de anderen begrijpen. Dit is de deemoed die wij vinden moeten.
> Als mijn broeder mij ontmoeten zal, wij zullen elkaar zeggen:
> ‘Mijn zonnebroer, mijn zonnekind.’
> Om dit te begrijpen zal mijn moeder gelukkig zijn.
> De Moeder: fontein van vruchtbaarheid.
> Wij hebben de Aarde lief. De ronde, vruchtbare aarde.

Het humanitaire dat in deze regels en elders in zijn vroege poëzie tot uiting komt en dat de jonge dichters van Nederland helemaal niet konden waarderen, zal later bij hem verdwijnen. Zijn expressionistische visie echter blijft. Om hem hierin te kunnen volgen zal men zich los moeten maken van de gewone, naturalistische wijze van zien. Een kleine jongen was eens bezig een man te tekenen: hoofd, romp met armen, benen, grote laarzen en daarin zichtbaar al zijn tenen. Ik zei hem: ‘Die tenen zie je toch niet?’... Hij begreep me echter helemaal niet en antwoordde: ‘Maar ze zijn er toch?... Hij had gelijk. Hij en ik stonden op een ander standpunt. Ik sprak als naturalist, hij als expressionist, wat allerminst wil zeggen dat het expressionisme een kinderlijke zaak is. Kinderen begrijpen in hun onbevangenheid nu eenmaal allerlei dingen veel beter dan in hun zienswijze veelal verstarde grote mensen. Wanneer men met de wetenschap van een volwassene maar ziende als dit kind ook nog door de huid van de man heendringt en spieren, inwendige organen, het geraamte mede in zijn beeld opneemt, zal men merken niet ver meer van een Picasso af te staan. Maar als men de gelijktijdige dingen tezamen weergeeft ofschoon ze niet samen waarneembaar zijn, waarom dat dan niet even goed met de niet gelijktijdige dingen gedaan? Het voorwerp is verschijnsel en wezen, en dit wezen bergt in zich wat het geweest is en

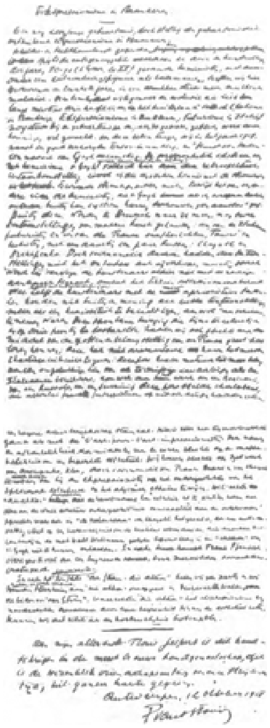
wat het worden zal. Zo is een appel meer dan een mooi en geurig en lekker rond ding. De dichter zegt er o.a. van:

> Doch eerst toen mijn tanden de ronde wonde
> in de appel hadden gevonden
> heeft zich het beeld
> tot handeling bezield
> O de geurende boomgaard en de rust van de beesten,
> de morgenmist die wijkt langs alle zijden
> en twee dreumesen, die even te huiveren staan.
> Maar dan de rit door de natte weide, naar de appelboom,
> waar van de rijke vracht, een vrucht viel, loom,
> ter aarde. Dan het strelen van de appel
> in de kelk van de twee kleine dreumeshanden
> en dan in de vrucht de tanden,
> en in de mond: overvloed van het nazomers geluk.

Zegt u nu niet: ja, dat is nogal eenvoudig: de dichter ziet een appel en dat brengt hem tot het verrukkelijk fantasietje van de twee dreumesen. In zo'n uitspraak zouden appel en fantasie twee zijn, maar voor de dichter zijn ze één. Van Ostaijen zelf zegt in een slotnoot bij het genoemde essay *Het ekspressionisme in Vlaanderen* over het expressionisme: ‘hoofdzaak is dat het werk geestelik weze: ideoplastiek,’ en dit woord ideoplastiek is in ons verband duidelijk genoeg.

Het beeld kan zodoende enorm gecompliceerd worden omdat veel meer dan het onmiddellijk waarneembare meespreekt. In het ge-

dicht *Avondlied* geeft hij een grootse visie op de moderne stad, waarvan de volgende fragmenten slechts een klein gedeelte vormen:



Eerste en laatste bladzijde van het artikel *Ekspressionisme in Vlaanderen* dat in 1928 in De Stroom verscheen. Bij zijn vlucht naar Berlijn schonk hij dit handschrift met een opdracht aan zijn vriend Floris Jespers.

Maar de straat zelve als de avond valt.
Een lichte sluier, fijne rouwsluier,
bijna pluim in de wind en toch het licht verstikt.
In zweefvlucht daalt de sluier van de lucht
en legt zich als een golf vol deining over al de straten en al de daken.
Of een grote vergaarbak is de stad: regelmatige drop, tot de bak zwaar-vol is,
dat is de duisternis.
Maar vóór de duisternis aanheft haar simfonie
van het noodlot, beangstigend misterie,
heeft sterker het hart van de stad geklopt in de onzekerheid
van het uur dat ligt tussen namiddag en avond.
Het uur dat noch het éne is, noch het andere,
het uur dat ligt gejaagd in moederswanhoop
voor harer vrucht gebroken levensloop,
doch reeds berustend in de troost van rust;
het engste uur van de dag, maar ook het ruimste.
Angstige voorvoeling, besef van het noodlot, maar ook hoop op berusting,
snel kloppend hart en plotse stilstand.

Liggen de straten in dit alomvattende psyche,
varen sneller de trems in de duisternis,
maar liggen plots stil, als domme schepen.
Aarzelen de winkels of 't nu reeds tijd is
licht te laten gulpen over de straat,
die nog baadt in de laatste smartstralen van de zon.
Als nochtans de avond zal gevallen zijn,
zal hun bedrijf, - diadeem van lampefestijn, -

beelden de prachtige bestaanszekerheid midden de grote twijfel van de avond.
Oprukken voelen de mensen die
huiswaarts keren, een onbekend leger vooruit tegen hen, dat hun rechtvaardige marsj stuit.
En keren kinderen niet te laat huiswaarts? Volgt d'ouderlike vermaning?
Twijfel ook grijpt echter de avond aan, als een kind dat plots ouderloos in de wereld staat.

En een eind verder:

> Abattoir van al de illuzies: tentaculaire grootstaat!
> Vrouwen die, immer kleine meisjes, de chrisanteem van hun dagen
> blad na blad, ontblaren; in hun hand blijft niets van der bloeme schoonheid.
> Kleine meisjes, nauweliks vrouw, die hun wipneusje in het leven wagen,
> tot twee traantjes over de wangen lopen: zo potsierlik als op de schmink van een clown-musical.
> Arme meisjes die de eerste pensum van het leven schrijven
> aan de minnaar die hen verliet...
> Zo vaak hebben de trems vol belofte geklingeld, - voerden zij niet naar het geluk? -
> Alsof de watman dit wist, rende sneller de trem, -
>
> nu is elk gerucht zo scherp...
> En op de kleine vertrapte illuzie sluit de avond der grootstraat zijn vergeten;
> stenen vallen van de huizen, klanken zijn de bloemen die de laatste bezoekers te strooien weten,
> kleppen klokken dood, doods kleppen klokken
> en moedertjes in 't zwart gaan haastig langs de donkere straten
> ter kerk: een kruisweg om de vergiffenis van de zonde hunner kinderen.

Maar de veelheid is geen verbrokkeling: er is de eenheid van de grote stad, het ene wezen, de geweldige fatum-symphonie:

> nietige klanken saamgedrongen in een hoek
> en steeds uit de verte opdoemend:
> kranteventer, hond, tremsienjaal, zweepgeklets, autosireen,
> alle klanken die schamel en verlaten staan
> tegenover de grote éénklank, die niets minder is dan des avonds adem.
> Klanken die afgezonderd staan, tot ze naar de simfoniese achtergrond gedreven,
> verscheiden instrumentaal, in de grote éenheid opgaan.

Het moge na dit alles duidelijk zijn, dat voor dichters als Van Ostaijen de oude normen van schoonheid waardeloos zijn geworden. Het gaat om de expressie van het wezen der dingen en dat wezen der dingen vormt men in het onderbewuste. De regelmaat van rijm en metrum verhindert het innige contact met dit onderbewustzijn, het bedwingt de vrij of soms ook moeizaam opstijgende voorstellingen in plaats van ze in hun min of meer magische sfeer te laten. Vinden we in *Music-hall* nog een tamelijk regelmatig rijm en nog prosodisch gespannen verzen, in *Het sienjaal* is dit geheel anders: het rijm komt slechts sporadisch voor, het rhythme kent weinig de min of meer regelmatige keer van het metrum, die verhindert dat de verzen gemakkelijk in een breed rhythmisch proza overgaan. Eén ding is daarbij merkwaardig: het veelvuldig gebruik van alliteratie. In het begin moge die misschien een gevolg geweest zijn van de hem eigen gewilde pose, Van Ostaijen was een veel te eerlijk en te scherp ziend dichter om onwaarachtigheden in zijn kunstwerk toe te laten. Het moet een diepere zin hebben gehad. Geerten Gossaert heeft in zijn essay over Swinburne gezegd:

> Goed toegepast, is de alliteratie zoowel zinnelijke syntaxis van het vers als de modus van het metrum, dat anders, vooral als het zeer samengesteld is, allicht amorph worden zou. Een goed dichter laat daarom onbewust slechts die woorden allitereeren, wier inhoud hij saamgebeeld wil zien: waartoe hij ook als allitereerende letter of lettergreep liefst geluid- of sentimentschilderende verkiest. Slechte dichters daarentegen schijnen vaak

> in de mening te verkeeren: hoe meer, hoe mooier, en doen zonder onderscheiding substantieven of adjectieven, verba en adverbia van een zelfde vers allitereeren, wat dikwijls tot eenig en onverwacht resultaat heeft, het vers onleesbaar te maken.

Wat nu die 'zinnelijke syntaxis' betreft, het is gemakkelijk aan te tonen, dat Van Ostaijen daar zeer gevoelig voor was. Legio zijn regels als:

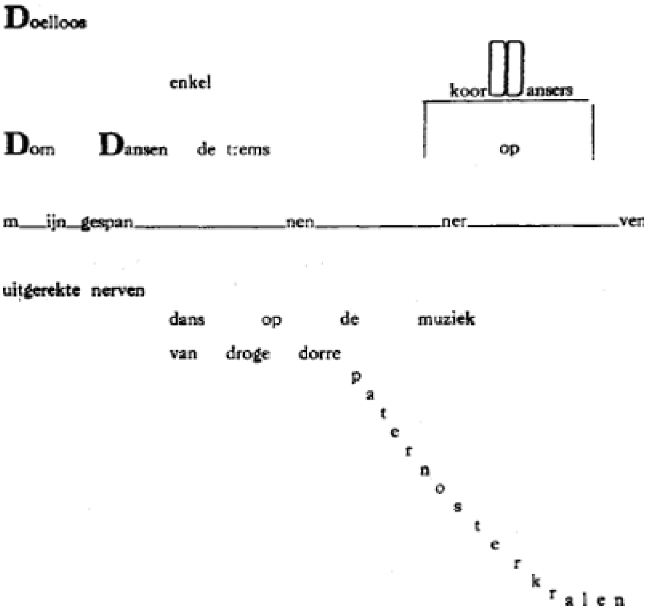
> Een ziedende zee van zilveren golven uit *l*icht *l*opend *g*oud.

Maar dikwijls treedt het stafrijm zo veelvuldig op, dat op hem toepasselijk zou kunnen zijn wat Gossaert over slechte dichters zegt. Zo b.v. deze passage uit *Het sienjaal*:

> Eens komt de dag dat de vrouwen de *b*loeiende *b*eukelaar van hun lijf willen schenken
> de jonge *m*an die zij *h*onderd*m*aal misschien *h*ebben ont*m*oet en nu slechts ontwaren;
> eens komt de *d*ag dat zij hun *h*eupen zullen *w*iegen, ter*w*ijl zij de *h*euvel*w*eg af*d*alen,
> omdat zij in het *d*al hem *d*romen weten,
> en als zij hem voorbij zullen gaan,
> zal essens van *zw*oele *bl*oesems uit hun keurs *st*ijgen, hem het ge*l*aat strelen;
> met de *g*eur van hun *zw*are haren, zal er een *l*ucht van *l*auwheid rond de begeerde zijn,
> zodat hem slechts nog *l*aven kunnen de *v*ruchten van hun *wr*ange *l*iefde*l*ippen.

Ook hier is die zinnelijke syntaxis duidelijk op te merken, maar niet overal. Dat de alliteratie van het ene vers op het andere overslaat, is in dit verband volkomen in de haak. Maar de alliteratie met m van *man*, honderd*maal*, ont*moet* en met h van *honderd*maal en *hebben* in het tweede vers zou, volgens Gossaert, alleen een slecht dichter overkomen. Ik zou het niet graag willen beweren. Laten we ons goed bewust zijn van wat het stafrijm in wezen is. Hoewel het geluid- of sentimentschilderende effect een verrijking is van de dichterlijke expressie, is het toch in oorsprong een ritmisch element. In het niet-rijmende Oudgermaanse vers zou de eenheid van telkens vier heffingen onhoudbaar zijn geweest, als niet de eerste drie allitereerden, waardoor het ene vers onmogelijk met het andere kon vervloeien. Het is als de drum in de jazzmuziek. Misschien maakt deze vergelijking ook Van Ostaijen's voorliefde duidelijk. Dit drumachtige element van de ritmiek houdt verband met het opdringen van oersentimenten in de mens en Van Ostaijen heeft in de dichtkunst gezien het bewust verwoorden van het onderbewust gevormde en daarbij speelden ook de oersentimenten een rol.

In elk geval is de alliteratie bij hem veel meer dan bij Gossaert. In *Bezette stad*, de allermerkwaardigste bundel van 1921 waarin ook de typografie door bijzondere zettingen het beoogde effect moet helpen tot stand te brengen, komt het volgende voor:


Doelloos
enkel
koorDansers
Dom Dansen de trems op
m ijn gespan nen ner ven
uitgerekte nerven
dans op de muziek
van droge dorre
paternosterkralen

Niet alleen zijn hier de alliterende medeklinkers vet gedrukt, maar uit het hoog uithalen van de d's in het woord *koorddansers* merken we, hoezeer zelfs de klanken binnen het woord voor hem meespraken. In de eerder geciteerde regels mogen we dan ook veilig aannemen, dat de woorden *bloesems* en *gelaat* min of meer door alliteratie met elkaar verbonden waren, en dat te eerder omdat de b van *bloesems* met het voorgaande woorde *zwoele*, dat immers op een klinker uitging, een geheel ging vormen.

Dat hiermee de zuivere klankschildering hand in hand gaat, hoeft nauwelijks betoog. Het binnenrijm is veelvuldig, opmerkelijk bij een dichter die het eindrijm laat varen. In *Bezette stad* komt een *Banale dans* voor en daarin schrijft hij:

en leven
valt
alt ijd

en leven
valt
alt ijd

Hij hoort dus een rijmverband tussen *valt* en *altijd*. Maar minder uitzonderlijk zijn voorbeelden als het volgende uit het gedicht *Marcel Schwob:*

Ik wil de *wonder*like *wond*en van uw *voe*ten *zoe*nen, -

en:

U tegenover zal ik niet *zond*igen,
want uwe *wond*e ken ik, *zond*er dat mijn hand hare kilte voelt.

Van uw l*i*ppen w*i*l *i*k de liefde dr*i*nken,

Het is nodig hier wat dieper in te gaan op de verhouding van het onbewuste en de bewuste dichterlijke schepping, zoals Van Ostaijen die ziet. O.a. in *Un débat littéraire* van 1925 heeft hij zich daarover uitgesproken. Het woord is niet alleen teken, maar ook klank en door zijn klank vooral staat het in verbinding met het onderbewuste. Na al het voorgaande is dat wel begrijpelijk. Het woord als teken is aanduiding van de verschijnselen, van wat van buiten tot ons komt. De expressionist is het daarom echter niet te doen. Hij wil dat van buiten komende geheel in zich opnemen, tot in de diepste lagen van zijn wezen. Nu komt het er voor hem op aan, aan het licht te brengen, wat daar diep in hem tot stand is gekomen en wat, als behorende tot een andere wereld, transcendent is. Het is het woord en niet de zin met zijn intellectuele compositie, die ons dat transcendente kan openbaren. Letterlijk zegt hij:[1]

1. Terwille van de preciesheid laat ik het Frans onvertaald.

> C'est le mot et non la phrase dans sa composition intellectuelle qui doit nous révéler le transcendant. Dans son oeuvre le poète ordonne les mots de telle façon qu'ils révèlent la somme subconsciente spécifique qui s'est formée en lui autour d'eux. C'est paf la nouveauté, par le surprenant de cette somme que le poète nous touche. Ce n'est point l'intelligence qu'il doit frapper, mais bien, en forçant l'intelligence, le subconscient. Qu'il capte Ie mot dans sa profondeur! Le mot est une pierre que l'on jette dans un abîme et malgré notre amour exalté pour la vitesse, prenons le temps qui permette à notre oreille intérieure de percevoir ses dernières résonnances sur les parois lointaines. Par la communication de ces résonnances, qui diffèrent de sujet à sujet, les mots s'édifient devant nous: choses scintillantes de nouveauté.

De dichtkunst zoals hij die verstaat komt neer op een ‘exploitation consciente du subconscient’. Er zijn twee poëtische tendenties: ‘la poésie subconsciemment inspirée’ en ‘la poésie consciemment construite’, waartussen allerlei overgangen voorkomen. De uit het onderbewuste geïnspireerde poëzie is het resultaat van een extatische toestand. Het is een van de grote dwalingen van de literatuurhistorici geweest de voortbrengselen van de extase te scheiden van de letteren in engere zin. De mystiek vormt het centrale punt van de literatuur. De grootste dichter is degeen ‘qui retient le plus de transcendance dans son oeuvre’. We hebben ‘la poésie consciemment construite’, maar deze constructie zal de aard hebben van het onderbewuste door de volledige verwerking van het daardoor verschafte materiaal. Het gaat er dus niet om reeksen van woorden te noteren die ons onderbewuste naar de oppervlakte stoot alsof de goede God door ons als intermédiair sprak, maar wel om die bewuste daad die bestaat in het zoeken van ‘les affinités électives des mots’. En dan zegt hij: ‘le son et les rapports sensibiles et métaphysiques entre le son en le sens constitueront dans cette recherche les guides meilleures’. Om het woord *ster* kunnen ‘tourner cent mille aspects’, men moet de vijf uitkiezen die elkaar over en weer nodig hebben. Waarom deze daad niet noemen ‘construction consciente au moyen d'éléments que nous devons au subconscient’?

Dan vraagt hij zich af, of men naar willekeur een mystieke school kan scheppen. Neen, dat kan niet. Hij onderscheidt ‘un mysticisme dans les phenomènes’ van ‘le mysticisme en Dieu’. Het laatste verheft de verschijnselen waardoor het zich openbaart, op een visionair plan. De dichter is in staat, buiten het goddelijke om, gebruik te maken van dezelfde middelen van subjectieve toepassing bij de verbanden der verschijnselen en der woorden, zoals alleen de mystici hebben gedaan.

Hoewel de dichter buiten de extase blijft, is het de opgetogenheid voor de mogelijkheden van uitdrukking als centrale préoccupatie, die hem verwant doet zijn aan de mystici. Omdat deze opgetogenheid de extase onderdrukt, heeft zij haar doel in zichzelf. Opgetogenheid, want de dichter verwondert zich over zijn vermogen door zijn gebruik van het woord de verschijnselen te volgen in hun waarden die ontoegankelijk zijn voor het verstand alleen.

Van Ostaijen wil geen ‘poésie à sujet’, maar een ‘lyrisme à thème, sans sujet’. De verschijningen der fenomenen verdwijnen in het onderbewuste, ze dringen er in door en worden er veranderd. Uit dit bezinksel wordt de lyrische emotie van de dichter

geboren, zijn thema veeleer dan zijn lyrisch onderwerp, al wil hij dit laatste niet geheel verloochenen.

Het is na dit alles wel duidelijk, dat Van Ostaijen hier op een heel ander standpunt staat dan in zijn jeugdgedichten het geval was. Niet alleen is er van een humanitaire ideeënwereld geen sprake meer - hij zal het later een 'buitenlyriese hogeborstzetterij' noemen - maar het accent is zodanig naar het onbewuste verschoven, dat het gevaar van onbegrijpelijk te worden groot is. Hijzelf vindt dat niet erg; hoofdzaak is het uitstromen van het meest subjectieve mogelijk te maken. In een bespreking van Hubert Dubois' *Pour atteindre à la mort zegt* hij:

> mij kan het niet schelen of ik een gedicht ook verstandelijk begrijp, wanneer ik maar de ontroering kan meeleven en dat is, voor mij, mogelik ook zonder een psychologies duidelijk herkenbare kausale samenhang tussen de verzen.

En verder:

> Zeker wij leggen er waarde op begrepen te worden, doch wij wensen dat het gewichtige in ons, ons eigenste, datgene wat ten slotte de mededeling waard is, in aanmerking komt voor dit mededelen en niet datgene in ons, wat eerst genivelleerd werd en ontdaan van zijn vizioenaire waarde.

In het enige jaren vroeger, in 1921 verschenen *Bezette stad* vinden we dit alles nagestreefd, al is het niet steeds verwezenlijkt. Hij schreef waarschijnlijk het hele werk in Berlijn in het jaar 1920, somber, zich verlaten en verbannen gevoelend. Reeds in het prospectus klinkt zijn sarcasme; hij noemt het 'een boek zonder bijbelse schoonheid / een boek voor royalisten en republikeinen / voor doktoren en analfabeten / een boek met een register van al de beroemde liedjes der tien laatste jaren / Kortom, onmisbaar als een kookboek / 'wat ieder meisje weten moet[1.]'.

In de ontreddering van Europa is geen plaats voor hoog zwevende lyriek; het harde, felle en verscheurde leven vraagt andere tonen. Alles

1. Zie: Maurice Gilliams, *Een Bezoek aan het Prinsengraf*, blz. 48, Lier, 1952.

moet meewerken om het gewenste effect te bereiken, ook de typografie. In *De feesten van angst en pijn*, geschreven tussen 1918 en 1921, maar niet tijdens het leven van de dichter gepubliceerd, is hij reeds in deze richting bezig, maar in *Bezette stad* gaat hij veel verder. Origineel is hij er niet in. Mallarmé heeft iets dergelijks geprobeerd, Marinetti en Apollinaire zochten het in deze richting, bij Blaise Cendrars heeft hij het eveneens kunnen zien. Maar Van Ostaijen is geen imitator. Consequent en met vele verrassende vondsten laat hij het schriftbeeld qua talis weergeven wat de woorden aanduiden. Hij gebruikt vele lettertypen en -grootten door elkaar; sommige woorden en letters zijn vet gedrukt; de letters staan stijgend, dalend, golvend, kruisgewijs, in vierkant of cirkelvormig over het blad verspreid. Er is veel wit, waardoor bepaalde woorden sterker opvallen. Veel staat kris-kras, lijkt het wel, door elkaar. Een enkele keer gebruikt hij een rode kleur en af en toe omlijningen. Als geheel kunnen we in de typografie de verscheurdheid, het schreeuwend verwarrende van de tijd zien. Maar ook in bijzonderheden zijn er velerlei suggesties. Zo b.v. de regel:

de treinen hebben het matte
ritme
van
moeë
mensen

waarin het telkens lager plaatsen der woorden het ineen zakken van de vermoeiden zichtbaar maakt.

Over 't algemeen kan dit procédé echter niet bevredigen. Daarvoor is het beeld te verbrokkeld, te schreeuwend, zodat de muzikaliteit der woorden verloren gaat. Slechts nu en dan spreekt de totaliteit, zoals in het bekend geworden

Visé marsj Luik mortieren
of in *Folies Bar*,
of ook in:

Verlaten Forten

Verlaten forten
en
het gore gras
onder het immer ritselen van regen
KLEM van ruimte
stinkende plas ontbinding van sjako
KADAVER ligt in larven vervallen
larven
vallen
kadaver
stomme Gil van sjako in regende
ruimte
zijpelen van vuile belletjes van wasdoek
vertrapte prikkeldraad
| snijdt |
| handen |
en bloedt gutst vuil met vuile regen
stom staat stomp stompelversperring

Zo gaat het nog even door. Misschien zal men zeggen: wat is dat alles scherp waargenomen; maar waarin verschilt dit nu van impressionistisch werk? Het antwoord moet dan luiden: daarin ligt het verschil, dat hier niet zozeer de verlaten forten worden beschreven als wel de verschrikking van de dichter. In het meegedeelde fragment staat niets over de forten zelf en ook verder is er maar even sprake van. Wat er echter wel staat zijn woorden met sterke gevoelswaarde, aanduidingen van details, die stuk voor stuk symbolisch zijn voor het afzichtelijke, het troosteloze, het walgelijke. De expressionistische dichter zal zelden spreken over zichzelf. Het woordje *ik* komt nauwelijks in zijn vocabulaire voor. Maar toch is hij overal aanwezig: zijn kunstwerk

zou men een tweeeenheid van object en subject kunnen noemen, waarbij het subject zijn diepste wezen aan het object heeft meegedeeld.

Na *Bezette stad* laat hij deze wilde typografie varen. Nog wel komt soms een speciale plaatsing der woorden voor, maar het is alles fijner en minder aanmatigend. Dan ontstaat de reeks van gedichten, ten dele reeds tijdens zijn leven gepubliceerd, waaruit hij een bundel wou vormen, het *Eerste boek van Schmoll*, de naam van een muziekboek voor beginners. Het zou zijn eerste 'definitieve' bundel zijn. Hierin vinden we die wonderbaarlijk zuivere werkstukken die, hoezeer aanvankelijk ook van vele kanten bespot, ons na een vijf en twintig jaren steeds inniger vermogen te roeren.

Het is hem hier meer dan eens gelukt te verwezenlijken wat hij verstond onder 'lyrisme à thème'. Hij zegt daarover nog in het eerder geciteerde 'Un débat littéraire', dat hij streeft naar een lyriek die hij 'puur' noemt en die, uitgaande van 'une phrase prémisse et rien que cela', zich op een dynamische wijze ontwikkelt door de terugkaatsingen der woorden in het onderbewustzijn. Dit laatste zal aan het bewustzijn de stof leveren die nodig is voor de voortzetting en voltooiing van het bouwwerk, terwijl van zijn kant het bewustzijn er voor zal moeten waken, dat die stof blijft binnen de grenzen, gesteld door de zin die het punt van uitgang vormde. Hij noemt dan als gegevens van het gedicht Mélopée:

1. de algemene gang, bepaald door de bedoeling een 'mélopée' te schrijven;
2. de eerste zin moet de meest positieve van alle zijn;
3. de volgende zinnen zullen meer en meer in het onbepaalde verlopen en, zegt hij: 'ik zal proberen daartoe te komen door de zin van het begin uit te rekken door de toevoeging van een nieuw onderwerp of van een 'complément indirect' (gewoonlijk te vertalen als 'belanghebbend voorwerp', maar hier toch wel met een ruimere betekenis);
4. het zal waarschijnlijk nodig zijn ergens te onderbreken om meer afstand, meer het idee

van het verre te geven aan wat volgt.

In hoever deze punten voor hem werkelijk een leidraad zijn geweest of eerst a posteriori door hem werden opgesteld, laat ik buiten beschouwing. In elk geval geven ze enkele markante trekken van het gedicht:

Mélopée

Onder de maan schuift de lange rivier
Over de lange rivier schuift moede de maan
Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee

Langs het hoogriet
langs de laagwei
schuift de kano naar zee
schuift met de schuivende maan de kano naar zee
Zo zijn ze gezellen naar zee de kano de maan en de man
Waarom schuiven de maan en de man getweeën gedwee naar de zee

'Lyrisme à thème'. Wat dit inhoudt, merkt u het beste, wanneer u op de vraag van de laatste regel een antwoord wilt hebben. Want dan bent u in uw gedachten bezig dit gedicht tot 'poésie à sujet' te verwringen. Juist dit verlopen in de vaagheid van een vraag is hier een van de meest typische trekken van het eentonige gezang dat de 'melopee' is. Een antwoord zou de sfeer verbreken.

In de lyriek die Van Ostaijen nastreeft, moet men dan ook geen logische samenhangen verwachten. Hij plaatst het lyrisch-causale tegenover het fenomenaal-causale. In de genoemde bespreking van Hubert Dubois zegt hij hierover:

> Het uit-eindelike doel onzer pogingen stel ik mij bereikt voor bij een vasthouden van het subjektiefste weten in een vorm die lyries-kausaal duidelik is, een duidelikheid parallel dezer van de volkslyriek, b.v.: 'rommelen in de pot - waar is Klaas en waar is Zot - Zot is in het stalleke -'; deze volgorde heeft slechts een zeer toevallig fenomenaalkausaal verband, maar het lyries-kausale integendeel is van een duidelikheid die niets te wensen over laat.

Even verder zegt hij,

> dat men moet streven naar een poëzie die zou zijn de volkslyriek (de natuur) gemaakt door dichters van een trap hoger, dit zijn dichters wier bewustzijn om het esthetiese a-priori groter is dan dit van de volkspoëet.

Van Ostaijen schreef verschillende gedichten in de trant van volks- of kinderliederen. Zo b.v. *Zeer kleine speeldoos*. Is dit iets anders dan kinderachtig gerijmel? Laten we ons voorstellen waarom het gaat. Een oude speeldoos; een klein, oud speeldoosje met de hoge, ijle, tinkelende klanken, die licht uiteenspatten als zeepbellen en waar kinderen plezier in hebben. En voelt ook de volwassene zich bij dit kleine geheim van klank niet heel jong weer met de speelsheid van zijn kindertijd blinkend in zijn ogen? Men zou zich regels kunnen denken als:

De kleine speeldoos heeft mijn hart verheugd

en meer van dat fraais.

En dan ineens voelen we, hoe raak in een ijl, speels klankenspel Van Ostaijen de werkelijkheid getroffen heeft:

Zeer kleine speeldoos

Amarillis
hier is
in een zeepbel
Iris

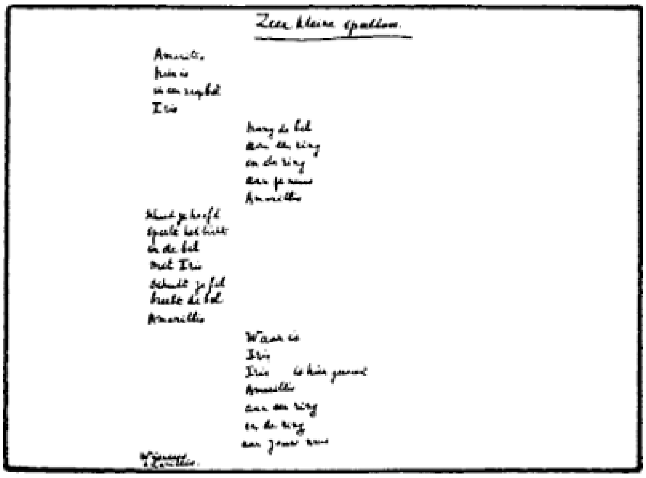
hang de bel
aan een ring
en de ring
aan je neus
Amarillis

Schud je 't hoofd
speelt het licht
in de bel
met Iris
Schud je fel
breekt de bel
Amarillis

Waar is
Iris

Iris is hier geweest
Amarillis
aan een ring
en de ring
aan jouw neus

Wijsneus
Amarillis



Een tegenhanger hiervan vinden we in *Berceuse presque nègre*, waar de melancholie lijfelijk voor ons staat in het beeld van de zielige chimpansé, die in ons klimaat niet aarden kan, die ziek is en onpasselijk van al dat golvende water in de zee:

Berceuse presque nègre

De sjimpansee doet niet mee
Waarom doet de sjimpansee niet mee
De sjimpansee
is
ziek van de zee
Er gaat zoveel water in de zee
Meent de sjimpansee

Van Ostaijen kon scherp zijn en geestig. En zijn geest heeft iets van de speelse lichtheid der Fransen, zodat zijn sarcasme er door opgeheven wordt tot een plan waar de spot geen pijn meer doet. In het *Alpejagerslied* beschrijft hij hoe twee deftige burgerheren elkander groeten. Er staat geen woord van afkeuring in maar de nadrukkelijkheid en de vele herhalingen van de beschrijving suggereren juist de leegheid van dit alles:

Alpejagerslied

Een heer die de straat afdaalt
een heer die de straat opklimt
twee heren die dalen en klimmen
dat is de ene heer daalt
en de andere heer klimt
vlak vóór de winkel van Hinderickz en Winderickz
vlak vóór de winkel van Hinderickz en Winderickz van de beroemde hoedemakers
treffen zij elkaar
de ene heer neemt zijn hoge hoed in de rechterhand
de andere heer neemt zijn hoge hoed in de linkerhand
dan gaan de ene en de andere heer
de rechtse en linkse de klimmende en de dalende
de rechtse die daalt
de linkse die klimt
dan gaan beide heren
elk met zijn hoge hoed zijn eigen hoge hoed zijn bloedeigen hoge hoed
elkaar voorbjj
vlak vóór de deur
van de winkel
van Hinderickz en Winderickz
van de beroemde hoedemakers
dan zetten de beide heren
de rechtse en de linkse de klimmende en de dalende
eenmaal elkaar voorbij
hun hoge hoeden weer op het hoofd
men versta mij wel
elk zet zijn eigen hoed op het eigen hoofd
dat is hun recht
dat is het recht van deze beide heren

Tegenover dit lichte sarcasme treft ons altijd weer de tederheid van de dichter. Ontroerend is dat in *Marc groet 's morgens de dingen*. Het kleine kind leeft met de dingen om hem heen alsof zij bezielde wezens waren. Misschien is dat het meest opvallend in de ochtend, als het volkomen fris uit de slaap het leven in kinderlijk vertrouwen tegemoet treedt. Alles is dan een groet waard: het op de vaas getekende ventje, de stoel, de tafel, ja wat al niet. En in alle argeloosheid berijmt Marc de woorden, zoals kinderen dat dikwijls doen. De vele herhalingen zijn, wel verre van een stijlloosheid, veeleer de sacrale vorm van dit kinderlijk ceremonieel:

Marc groet 's morgens de dingen

Dag ventje met de fiets op de vaas met de bloem ploem ploem
dag stoel naast de tafel
dag brood op de tafel
dag visserke-vis met de pijp
en
dag visserke-vis met de pet
pet en pijp
van het visserke-vis
goeiendag
Daa-ag vis
dag lieve vis
dag klein visselijn mijn

Tegenover zulke, in een mild licht kleurrijke beelden staan andere waar de toon tragisch is. Ik denk hierbij aan het laatste gedicht dat we van de dichter kennen:

De oude man

Een oud man in de straat
zijn klein verhaal aan de oude vrouw
het is niets het klinkt als een ijl treurspel
zijn stem is wit
zij gelijkt een mes dat zo lang werd aangewet
tot het staal dun werd
Gelijk een voorwerp buiten hem hangt deze stem
boven de lange zwarte jas
De oude magere man in zijn zwarte jas
gelijkt een zwarte plant
Ziet gij dit snokt de angst door uw mond
het eerste smaken van een narkose

Er is in dit gedicht een nieuw element: de angst, niet zomaar de angst, doch uw angst, dat is de angst van de dichter. En deze angst is niet in het object opgenomen maar op zichzelf blijven staan ('dit snokt de angst door uw mond'), wat misschien een onzuiver element in de kunst van het expressionisme betekent. Duidelijker is dit nog in een gedicht van enkele jaren vroeger, waar evenzeer sprake is van de angst van de dichter:

Vlerken

Nachtelik vliegen vogels van de wilde wingerd weg

Schrikbeladen klapperen vlerken
dof

in deemstering

Knakgeluid van takken veelvuldig kort
ontsluieren   vlerken
        één ogenblik
niet-herkenbare ruimten

de ruimte is van knakkende vlerken vol

Plotseling zijn vogels schrikgeschud
ons
tot-dingen-gestolde   Angst

Hier is de eenheid van subject en object niet geheel tot stand gekomen. De vogels zijn niet de angst van de dichter zelf, ze zijn hem plotseling 'tot-dingen-gestolde Angst' geworden. M.a.w.: deze angst staat buiten hem. Nu heeft hij 'Angst' wel met een hoofdletter geschreven, deze daardoor in zekere zin veralgemeend waardoor het ook zîjn angst kan zijn; maar dat neemt niet weg, dat het als een beeld is waar je tegen aan kunt kijken: het is geobjectiveerde angst. Of dit geheel in de hier weergegeven theorie van de dichter past, waag ik te betwijfelen. Wat allerminst wil zeggen, dat ik deze gedichten van minder waarde acht. Wel meen ik, dat hier de kiem aanwezig was voor een verdere ontwikkeling, die Van Ostaijen door zijn vroege dood helaas niet gegeven is geweest.

Eindnoten:

* Eerste deel van de lezing *Paul van Ostaijen en Marsman* in 1954, in de serie *Het expressionisme*, gehouden te Den Haag voor de School voor Taal en Letterkunde.

Poëzie als Drietrapsraket
De poëtica van Paul van Ostaijen in relatie tot die van Martinus Nijhoff.
Peter Berger

I

Wat was Paul van Ostaijens opvatting over poëzie? De vraag naar zijn poëtica - en dan vooral natuurlijk in verbinding met zijn creatieve werk, want dan wordt het pas interessant - is niet in het kader van één artikel te beantwoorden. Maar een aangevertje lijkt met hier toch wel op zijn plaats. Wie wat te berde wil brengen over Van Ostaijens poëzieopvatting (in samenhang met die van Nijhoff) kan niet heen om J.J. Oversteegens lijvige proefschrift *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen.*

Dat, in 1969 voorbeeldig door Athenaeum-Polak en Van Gennep uitgegeven standaardwerk bevat immers een becommentarieerd overzicht van de poëtica's die in genoemde periode opgeld deden, en die vaak inzet waren van forse polemieken. De belangrijkste polemiek kent men natuurlijk: de beroemde of beruchte *Prisma*-discussie met die fraaie samenvatting van de vraag waar het om gaat: vorm of vent.

Oversteegen verdient met zijn studie erkentelijkheid. Terecht dunkt me noemt Han Foppe hem in een recente boekbespreking gewijd aan de completering van de uitgave van Paul van Ostaijens kritisch proza. In dat stuk, verschenen in het nog maar onlangs uit het dodenrijk herrezen *Literair Paspoort* (jan/feb. 1979) gewaagt Foppe van ‘Oversteegens perfecte reconstructie van Van Ostaijens poëtica’. Dat lijkt me wat veel gezegd.

Want noemde ik *Vorm of vent* een standaardwerk, daarmee wil niet gezegd zijn dat het als studie vlekkeloos is.

De hoofdtitel is het al niet. Het boek bestrijkt een wijd gebied en een groot aantal literatuuropvattingen waarin het begrippenpaar vorm en inhoud een kardinale rol speelt.

Zo kan een conflict tussen twee verschillende literatuuropvattingen zich aandienen als het dilemma vorm of vent. Maar dat is zoniet typerend voor die bepaalde periode waarin de strijd als Prisma-discussie hoog opliep, dan toch wel voor één bepaald facet waarin de vorm inhoud-kwestie zich vertaalt.

Het hele panorama van poëziebeschouwingen van de tijd tussen de twee wereldoorlogen wordt daardoor te veel op één, en dan nog door één bepaalde periode emotioneel gekleurde, kant van de zaak betrokken.

Maar goed, was ik zelf op die titel gekomen, ik had hem misschien toch wel laten staan. Het bekt lekker en dat is ook wat waard.

Minder mooi is dat die te beperkte, en dus onjuiste, visie in de hoofdtitel zich voortzet in de toelichtende en verantwoordende subtitel: opvattingen over de aard van het werk in de *kritiek*. Vorm of vent: dat is inderdaad een vraag die een criticus zich kan

stellen. Hij vraagt dan: gaat het mij bij de betekenis die een literaire tekst voor mij heeft om de vorm (de schoonheid, zoals men dat vroeger wel placht te zeggen) of gaat het mij om de persoon van de schrijver, om wat deze mij in zijn tekst te vertellen heeft. Vorm of vent? In deze vraagstelling wordt de hele vraag naar de aard van het literaire werk gezien als een kwestie die uitsluitend gesteld wordt binnen het terrein van de literaire kritiek.

Maar de studie van Oversteegen bevat een macht aan uitspraken van schrijvers over het creatieve proces. Die zijn dan wel vaak in kritieken op werk van andere schrijvers geformuleerd. Het zijn toch (een term die ik overigens niet graag hanteer) ‘ontstaanspoëtica's’, poëtische beginselverklaringen van schrijvers. Hoewel de literaire kritiek daarmee in verbinding kan staan gaat het onderwerp bij de schrijverspoëtica's de literaire kritiek te buiten.

Ik begrijp wel hoe Oversteegen aan die beperkte benadering komt: het gaat terug op zijn eigen verleden als Merlyn-redacteur, toen hij vanuit zijn eigen essayistische praktijk geconfronteerd werd met de vraag waar het om gaat: de vorm of de persoon. Het is te loven dat hij de lijf aan lijf gevechten die dat soms - ik denk hier vooral aan de polemiek met Gomperts - heeft opgeleverd in zijn dissertatie van literairhistorische diepte heeft trachten te voorzien. De studie draagt naar mijn gevoel echter nog de sporen van die roerige en polemische periode. Maar al is hier veel meer over te zeggen, we moeten ons onderwerp niet uit het oog verliezen.

II

Aan Van Ostaijen wordt in *Vorm of vent* ruim aandacht besteed in een hoofdstuk dat als titel heeft: *Twee 'Formalisten'*. Vorm-adepten zou men kunnen zeggen. De andere formalist dan is Martinus Nijhoff.

Het beeld dat Oversteegen van Van Ostaijen oproept bevat een paar rake trekken. Maar ik meen toch dat juist waar een paar fundamentele punten in de poëtica van deze schrijver aan de orde komen, Oversteegen de plank fundamenteel mis slaat. Sterker: theoretisch gezien staat zijn verhaal op drijfzand.

Het is de verdienste van Oversteegen, dat hij de gigantische klus op zich genomen heeft om de poëtica's van de periode tussen de beide wereldoorlogen bijeen te brengen en te rangschikken. Ik noemde zijn werk een standaardwerk, en dat meen ik. Het is echter ook een pionierswerk, dat in veel opzichten voor aanvullingen en verbeteringen vatbaar is. Als dat niet - waar nodig - gebeurt, dan is het gevaar nog niet eens zo ondenkbeeldig dat het boek, dat al door zijn omvang gezag uitstraalt, op bepaalde punten de visie op de tussenoorlogse literatuur eerder verduistert dan verheldert. Bij een bestudering van Van Ostaijen als theoreticus kan men - zei ik - niet om de beschouwingen van Oversteegen heen. Hier en daar zullen we er wel dwars doorheen moeten. Mocht ik het niet bij het rechte eind hebben, ik hoop het te horen. Echter, ik ben van mening dat op hen die gebruik maken van die omvangrijke en handzame studie *Vorm of vent*, ook de verplichting rust - én jegens de auteur, maar vooral ook natuurlijk met het oog op voortgang op een door de auteur begonnen systematischer onderzoek op een interessant terrein - correcties aan te brengen of kanttekeningen te maken waar men meent dat correcties of kanttekeningen nodig zijn.

III

Oversteegen behandelt dus Van Ostaijen en Nijhoff samen in één apart hoofdstuk. Het vierde. Terecht. Terecht ook wordt aan deze twee verwante, en daarom in één verband optredende figuren ruim aandacht besteed. Het zijn twee lucide, intransigente, met hun uitspraken prikkelende pleitbezorgers geweest van de vorm.

Ze zíjn ook extreem. Wie het vorm-standpunt in al zijn consequenties wil leren kennen, moet inderdaad bij deze twee 'formalisten' terecht.

Het illustere tweetal lijkt, wat hun theorieën betreft, veel op elkaar. Zoveel, dat Oversteegen Nijhoff eerst behandelt, en dan Van Ostaijen. Want Van Ostaijen formuleert met een soort van ijzeren ernst. Hij hamert zijn denkbeelden er frenetiek in. Zelfs waar hij niet altijd even makkelijk te volgen is maakt hij de indruk te denken langs de lijnen van een dwingende logica.

Zo hard is die formuleertrant, dat Oversteegen Nijhoff maar eerst behandelt, want anders zouden de ideeën van Nijhoff er maar komen uit te zien 'als een verbleekte reproduktie van Van Ostaijens thesen'. Maar nergens, zo vervolgt Oversteegen dan, wijzen Nijhoffs formuleringen erop, dat zij '*opgeroepen* zijn door die van Van Ostaijen'. En het gaat er hem (Oversteegen) om, naast 'reeds gebleken, verwantschap' te wijzen op de zeer grote verschillen'.

Die verwantschap valt inderdaad wel op. Steeds ziet men beide ‘formalisten’ in elkaars buurt komen. Oversteegen (pag. 183) wijst erop dat Van Ostaijen van ‘verrukking’ spreekt waar Nijhoff, in hetzelfde verband, van ‘geluk (zaligheid)’ gewaagt. Of, als Van Ostaijen spreekt van het gedicht als een ‘schone keramiek’ dan spreekt Nijhoff van het ‘perzische tapijtje’ (pag. 161). Nagenoeg hetzelfde beeld voor hetzelfde begrip.

Verwantschap dus. Daarbij sluit Oversteegen ‘vruchtbare beïhvloeding’ niet uit. Maar toch: er blijven ‘zeer grote verschillen’ (pag. 183)

Die verschillen somt de auteur dan niet op. Ze liggen zeker voor het oprapen. Laten we maar een poging wagen. In zíjn poëzieopvatting komt Van Ostaijen tot een formulering waarbij vorm en inhoud een onscheidbare eenheid zijn. Later zou Van Ostaijen zelfs verwerpen dat er een inhoud is. Hij onderscheidt dus één vorm, en één, later zelfs géén inhoud.

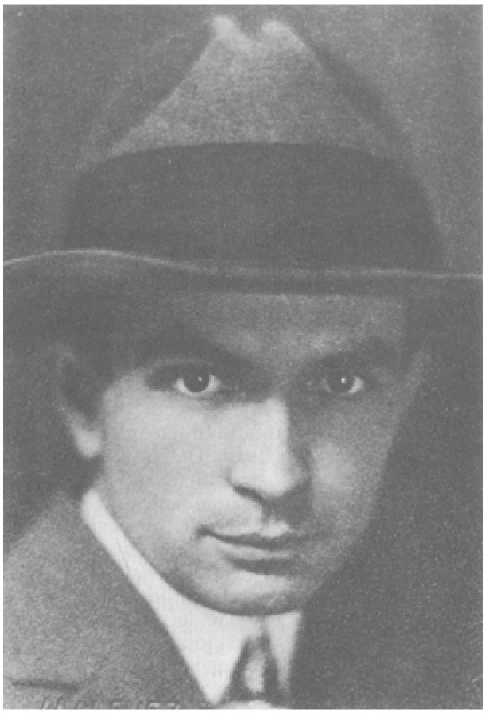
Een formulering die totaal lijkt af te wijken van die van Nijhoff, die in de meest uitdagende formulering van *zijn* poëtica één vorm onderscheidt en maar liefst twéé inhouden. Inderdaad: het verschil springt je gewoon in het oog.

Hier wreekt zich het feit dat Oversteegen wel op een aantal individuele poëtica's ingaat, maar niet komt tot een soort van generaliserende abstractie van wat de zo vaak gehanteerde begrippen vorm en inhoud in het algemeen betekenen of kunnen betekenen. Met name het begrip inhoud wordt nog wel eens in verschillende, zij het onderling verband houdende, betekenissen gebruikt.

Wat dit aangaat kan men in de leer gaan uitgerekend bij Nijhoff, die, transparant denker als hij is, met zijn onderscheid naar twee inhouden en één vorm niet alleen het probleem het meest dicht op de huid komt, maar ook aangeeft hoe men de terminilogie operationeler kan maken.

Nu is het met Nijhoff een wat raar geval. Nijhoff kon op een verbluffende manier voor de dag komen en dat heeft men nooit helemaal vertrouwd. Ook in Oversteegens artikelenserie in Merlyn, *Analyse en oordeel* zien we dat door de generatiegenoten gekoesterde beeld van Nijhoff nog. Zo'n beetje: de handige en oppor-

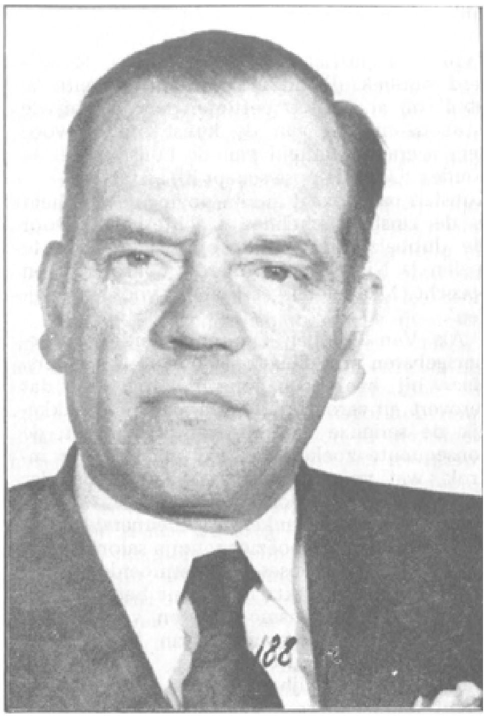
tunistische zakkenroller van de poëzietheorie, die ervan geniet zijn geëerd publiek met trucs te overrompelen terwijl hij ze intussen met een flinke kluit in het riet stuurt. Ook in *Vorm of vent* blijft dat wantrouwen hangen.



Paul van Ostaijen als kunsthandelaar te Brussel, eind 1925.

Nijhoff zelf, die zeker coquette satanische trekjes niet te ontzeggen viel heeft meer dan eens dat image van mystificator aangeblazen. Alleen al: te spreken van letterlijk zoiets platvloers als een tapijtje waar Van Ostaijen van iets klassieks en nobels als een 'schone keramiek' gewaagt is van een werkelijk riante pesterigheid. Hij was er de man niet naar om de misverstanden rondom zijn persoon op te lossen. En waar ieder fatsoenlijk mens toch hooguit aan een kunstwerk iets als een vorm en een inhoud kan onderscheiden, met nóg een inhoud uit de hoge hoed te komen, is dat niet echt iets voor deze tovenaar van de poëzie die maar al te vaak de allures van een goochelaar aannam. Een performer die men bewonderde. Maar die men ook, zeker in zijn rol als theoreticus, voor geen cent vertrouwde.

Ook in zijn beschouwing in *Vorm of vent* tekent Oversteegen Nijhoff nog als zo'n vingervlugge kwant. Bijvoorbeeld als hij in verband met de laatste spreekt van diens 'kwasi-verstandelijke woordgebruik, waarbij voilà-gebaren niet versmaad worden'. Maar als bij Van Ostaijen sprake is van een 'mengeling van mysticisme en zakelijkheid', dan is dat alleen maar 'merkwaardig'. Nu goed. Ik zal Nijhoff een overrompelende gebarentaal niet ontzeggen. Maar Paul van Ostaijen dan? Van Ostaijen die een aantal van zijn ideeën kon neerleggen in een betoog met de titel *Et voilà*? Van Ostaijen, die ergens de dichterlijke creatie, in al zijn speelse ernst, noemt: 'de nieuwe goocheltoer'?



Martinus Nijhoff

Waarom mag de een wel, en de ander niet?

Nijhoff, die faun, genoot vaak zichtbaar van zijn poses. En daarom dacht men: hij vindt het zo leuk, hij doet het er om. Hij heeft het nodig om ons, zijn publiek, af te bluffen. Maar al bewonderen we zijn spel, in zijn dubbele bodems trappen we niet.

Door dat misverstand in stand te houden beduvelde Martinus Nijhoff zijn publiek inderdaad. Maar op een andere, treuriger manier. Nijhoff was een poseur, natuurlijk. Maar ten dele. Aan de andere kant was het hem, protestant in hart en nieren (alleen niet in zijn geloof) heilige ernst met de waarheid van de kunst.

Hij is bij uitstek de gespletene die een mysterie ervaart waar hij als rationalist aan twijfelt. Hij probeert het onachterhaalbare mysterie te achterhalen en raakt het in de kunst. De kunst als datgene wat nog voeling houdt met het mysterie. Maar dat als kunst ook kunstmatig, artificieel is: spel voor het publiek. Nijhoff is een speler bij uitstek. Hij is vaak met een dandy-achtige behaagzucht,

dubbelzinnig. Maar in die pose met zijn dubbele bodems maakt hij zichzelf evenzeer dupe (typisch Nijhoviaans woord) als zijn hooggeeerd publiek. Rechtzinnig als hij in feite is, 'steil' bij al zijn coquetterie, gebruikt hij de dubbelzinnigheid van de kunst om de voor hem sacrale waarheid van de kunst zuiver te houden. Door de pose schept hij afstand.

Kunst is paradoxaal in zijn poging de waarheid in de zinsbegoocheling te achterhalen. Door die dubbelzinnigheid tot op het bot uit te spelen is Nijhoff merkwaardig consequent en oprecht. Maar het is eerlijkheid voor 'ingewijden'.

Als Van Ostaijen zijn epaterende goochelaarsgebaren maakt ligt dat bij hem niet anders. Maar hij heeft een jongensachtig élan dat verovert en verontschuldigt zodat men makkelijk de serieuze denker over poëzie ziet, de consequente zoeker. En wat maakt meer indruk, wat vooral maakt een betrouwbaarder indruk, dan noeste consequentie?

Maar Nijhoff, aanvankelijk aanleunende tegen de Symbolistische poëzie met zijn salonluchtje, maakt met zijn poses een vermoeide indruk waardoor men denkt: hij meent het niet. Hij probeert zijn levensmoeheid en verveling te verjagen met hoogstandjes van intellectuele schittering en woordvernuft.

Maar intussen is Nijhoff een niet minder consequent denker over poëzie dan Van Ostaijen. Vermoeider misschien, maar niet minder helder en rationeel.

Hij staat voor het wonder van de poëzie, het mysterieuze. Hij spreekt daar - tenslotte - even onomwonden over als Van Ostaijen. Beiden proberen ze, lucide als ze zijn, tot het laatste toe in logische, rationeel volgbare taal over het scheppingsproces en het kunstwerk te spreken. Beiden stuiten dan op een gegeven moment op het onformuleerbare. Als Van Ostaijen bij zijn intellectuele diepgraverij niet meer te volgen is (of schijnt) - en er zijn in zijn beschouwend proza op het eerste gezicht duistere passages te over - dan wordt hem dat niet aangerekend. Maar als Nijhoff poogt met zo groot mogelijke geestelijke hygiëne het gedicht en het scheppingsproces, met respectering van het 'wonder' van de creatie, rationeel te verhelderen, dan wordt hem 'kwasi-verstandelijk woordgebruik' verweten.

Ik meen niet dat Nijhoff dat verdiend heeft.

Als Van Ostaijen het diepe ingaat is men onder d[e in]druk. Doet Nijhoff het, dan telt men zij[n vin]gers onmiddellijk na. Nijhoff, een even [bitt]ere rationalist als Van Ostaijen, stond voor dezelfde problemen met het metafysische. Iets, waarvan beiden de waarheid als dichter voelden, maar waar het zo lang mogelijk volgehouden verstandelijke taalgebruik tenslotte met stamelen, suggestie, hulpeloze aanduidingen moest volstaan. Ze weten met intuitieve zekerheid hoe het zit, maar alleen met de stelligheid van de paradox, het et voilà, kan het nog maar worden gesuggereerd: de klap op de hoge hoed.

Van Ostaijen had met zijn jonge ernst iets bezetens, waardoor men ook de ernst in dat soort capriolen wel kon onderkennen.

Nijhoff, niet minder serieus, niet minder rechtzinnig in de leer, brengt de vermoeide en behaagzieke beleefdheid op dubbelzinnig te lachen als hij merkt dat de ernst stukloopt op het onformuleerbare dat toch geformuleerd wil worden, en dat alleen nog maar benaderd kan worden in de verrassende frappe.

Laten we Nijhoff dan toch maar de plaats geven die hij als theoreticus verdient.

Wat is er aan de hand met dat gepraat over vorm en inhoud? In de brugklasse leert men al: er moet evenwicht zijn in een gedicht (een tekst) tussen vorm en inhoud. De inhoud is wat de dichter te zeggen heeft. De vorm is de vorm waarin hij dat doet. Hoe hij het zegt. En die manier waarop moet adequaat zijn aan de inhoud. Voorbeeld: als de dichter zegt 'de zee de zee klotst enzovoort', dan gebruikt hij al die slepende en zich maar steeds herhalende 'zetten' om met suggestieve middelen de mededeling over te brengen dat de zee steeds maar in eindeloze deining voortklotst.

De inhoud, de mededeling is: de zee met zijn golfslag verandert steeds, en blijft zichzelf steeds gelijk. In de vorm wordt dat aanschouwweiijk, ervaren we dat zintuigelijk, dan wordt het een gebeuren.

Zo kan ik ook zeggen: het is najaar, en ik voel me treurig. Van die mededeling komt niet veel over, vrees ik. Maar als ik zou zeggen:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

dan komt die mededeling, 'ik voel me treurig', in de vorm waarin de woorden, de klanken ritmisch gerangschikt zijn tot stand. En dan gebeurt er iets merkwaardigs. Honderden, duizenden mensen kunnen de zin aan het papier toevertrouwen: 'ik voel me treurig', en dan ontroeren zij daar niemand mee, hoogstens zichzelf. En als zo'n Verlaine het op zijn manier zegt, dan ontroert diezelfde mededeling ineens wel ontelbaren.

Maar wat zeg ik? Diezelfde mededeling? Nee immers. Wat Verlaine zei was niet 'ik voel me treurig', maar wat daar staat, precies in dat gedicht; het kan alleen zo, in die *vorm* gestalte krijgen. En dan krijgen we de sprong. Er is niet zoiets als een vorm die over de inhoud heengestulpt wordt. In het gedicht is een eenheid van vorm en inhoud. Het gedicht brengt op die ene, onvervangbare manier waarop het die ene, onvervangbare vorm gekregen heeft

dat gevoel van treurigheid (of wat dan ook) over, wat alleen zo en niet anders gezegd kon worden. Dat is de sprong: van *evenwicht* tussen vorm en inhoud krijgen we haast vanzelf de *eenheid* van vorm en inhoud.

We hoeven dan ook niet verbaasd op te kijken als Paul van Ostaijen zegt:

> In de realiteit zijn vorm en inhoud in het kunstwerk niet te scheiden. De inhoud staat niet tot de vorm in de verhouding van oorzaak tot gevolg, zoals de kritiek soms meent (). In het voltooide kunstwerk blijft niets bestaan van deze causale samenhang. *Het kunstwerk is een eenheid.*

Het is duidelijk. De dichter kan wel zoeken naar de meest adequate vorm voor wat hij denkt te zeggen te hebben, bijvoorbeeld een uiting van het 'ik-ben-treurig-gevoel'.

Dat gevoel dat medegedeeld wil worden zoekt naar een vorm. (Ik zeg het zó omdat het een ten dele intuitief proces is waarbij ook het onderbewuste letterlijk zijn eigen woordje mee kan spreken. Nuchterder geformuleerd kan men ook zeggen dat de dichter naar de juiste woorden zoekt om wat hij wil zeggen er in onder te brengen.) Wat gezegd wil worden kan men de inhoud (1) noemen, dat adequaat in een vorm (de adequate vorm) vertaald dient te worden. Maar pas als het gedicht voltooid is wéét de dichter eerst wat hij precies wilde uitdrukken. Het dáár in die ene vorm geformuleerde is pas wat hij werkelijk *blijkt* te hebben willen zeggen. De mededeling. De inhoud (2) is alleen dáár te vinden, in die vorm, en nergens anders. De dichter ontdekt dus pas aan het voltooide gedicht wat hij 'eigenlijk' zegt. Vandaar het door dichters zo vaak onder woorden gebrachte gevoel dat zij niet zelf aan het woord zijn, maar dat het gedicht voor hen formuleert wat ze te zeggen hebben. Het komt dus bij wijze van spreken zelfstandig tot stand. Als het ware buiten de macht van de dichter om. Het doet zich voor als een gesloten vorm, die niet door de dichter is gemaakt maar die uit zichzelf is voortgekomen.

Dit heeft Van Ostaijen in bovenstaand citaat onder woorden gebracht. Voordat het gedicht voltooid is kunnen we wel zoiets onderscheiden als een inhoud (1) die naar een nog niet voltooide vorm zoekt. Zolang het gedicht nog niet voltooid is kunnen we nog wel spreken van een causale samenhang van inhoud (1) naar een zich voltooiende vorm toe.

Maar merk op hoeveel nadruk Van Ostaijen hier legt op het *voltooide* gedicht. Is het gedicht eenmaal voltooid (in de praktijk waar hij van wil uitgaan hebben we natuurlijk alleen maar te maken met voltooide gedichten) dan verliest het verband tussen oorzaak en gevolg zijn zin. Dan vervalt de causale samenhang tussen de aanvankelijke naar een vorm zoekende inhoud (1) en de uiteindelijke vorm.

Want dan *blijkt* dat alleen daar, in die ene vorm de inhoud van wat gezegd moest worden is uitgedrukt. Er is een nieuwe inhoud voor de 'aanvangsinhoud' in de plaats gekomen.

Er is geen separate inhoud naast vorm meer te onderscheiden. Er is geen vorm als adequate neerslag van een apart te onderscheiden inhoud (1) meer. Er is alleen gebleven: het voltooide kunstwerk. De naadloze eenheid van vorm en inhoud (2). En dat is een eenheid, een gesloten entiteit, die zich heeft losgemaakt van de aanvankelijke inhoud (1) die niet langer ter zake doet, en die er ook niet uitgepeld kan worden. De vorm kan niet naar de inhoud (1) meer terugvertaald worden. De causale band is verloren.

Bij het begrip inhoud heb ik alvast maar tussen haakjes eentjes en tweetjes gezet, om aan te geven dat het begrip inhoud in de beschrijving van het creatieve proces van betekenis verschuift. Er is zoals gezegd een sprong gemaakt. Is het kunstwerk voltooid, dan heb ik te maken met de eenheid van vorm en inhoud. Maar als ik daarvan spreek kan ik ook zeggen - en dat wordt ook vaak gezegd - de vorm *is* de inhoud van het kunstwerk. Er is geen andere inhoud dan de vorm. De vorm is het enige wat overblijft. Als ik nu zeg de vorm *is* de inhoud van het gedicht, dan moet ik bij die ‘inhoud’ een tweetje zetten. Want die vorm die de inhoud (2) is, is een geheel andere inhoud dan die eerste, theoretisch los van de vorm te onderscheiden ‘aanvangsinhoud’.

Als ik stel dat er een onverbrekelijke eenheid van vorm en inhoud (2) resulteert, dan komt dat neer op een vorm die zijn eigen inhoud (2) is. En dat betekent dat de vorm in feite over de inhoud prevaleert. Dat bedoelt Van Ostaijen te zeggen als hij spreekt van het gedicht als een ‘schone keramiek’. Het is mooi (schone vorm) en in zich besloten, zonder dat er nog een inhoud uit af te leiden is, anders dan wat het zelf als vorm presenteert. Het heeft zich losgemaakt van de maker. Van Ostaijen noemt dat ‘aseiteit’.

Het lijkt een mysterieuze zaak, die zelfstandigheid van het gedicht. Maar ik hoop duidelijk gemaakt te hebben dat het niet vreemd is. Het is niet vreemd als men maar in het oog houdt dat de dichter pas aan het gedicht in zijn voltooide staat als het ware *ontdekt* wat hij te zeggen heeft. Vandaar de sensatie dat het zich ook bij wijze van spreken buiten zijn gezag om gevormd heeft. Is het gedicht voltooid, dan lijkt het geen oorzaak meer te hebben, dan lijkt het in zich gesloten en uit zichzelf voortgekomen. Dat geeft Van Ostaijen ook aan in het vervolg van het door mij aangehaalde citaat, dat zo verder gaat:

> Het kunstwerk is gesloten en aanvangsloos gelijk een kring. Het kunstwerk is een organisme. *Het kunstwerk is een levend wezen*. Als zulk is het *voor-zich* individueel in de eerste betekenis van het woord: voor-zich ongescheiden. Daarom is de opgave van de

> kunstenaar uit: ontindividualisering. Omdat het kunstwerk door zich-zelf een organisme moet zijn en *voor zich-zelf is*. Aseïteit... etc. etc.

Als we zeggen: er is ondeelbaarheid van vorm en inhoud (2), dan komt dat neer op een vorm die zijn eigen inhoud (2) is, en die dus alleen vorm is. In feite is er dus geen inhoud (1) meer, en alleen vorm.

Dat wordt in de theorie dan wel aangegeven als: ‘de vorm moet de inhoud vernietigen’. De vorm maakt zich los van wat de dichter als mens te uiten heeft, inhoud 1, om een eigen leven te gaan leiden. Dat is wat Van Ostaijen hier met die ‘ontindividualisering’ bedoelt.

Oversteegen suggereert nu een hele ontwikkeling bij Van Ostaijen als hij schrijft: ‘Later heeft Van Ostaijen een separate omschrijving van het begrip inhoud consequent afgewezen’, om dan Van Ostaijen als volgt te citeren:

> De lezer geboden is alleen dit formele, alleen van dit formele uit kan hij concluderen. Naast het formele bestaat er in poëzie evenmin als in muziek een inhoud. Inhoudspoëten vervangen gaarne het enkelvoudige ritme dat tevens vorm en inhoud is, door de inhoud en het huppelcadansje.

Bij zo'n passage verbaas ik mij wel. Van Ostaijen heeft nimmer het begrip inhoud (1) als separate omschrijving gehanteerd bij zijn poëtica, maar altijd alleen in naadloze eenheid met de vorm. Als de constatering wat betekent dan kan het alleen maar zijn dat V.O. het begrip inhoud afwijst. Dat lijkt dan wel even zo (‘er bestaat geen inhoud’), maar in de volgende zin komt deze meteen weer op de proppen. Kijk maar. V.O. stelt de verwerpelijke inhoudspoëten die de separate inhoud met een vormelijk huppelpasje combineren tegenover het goede werk met ‘het enkelvoudige ritme dat tevens vorm en inhoud is’. Hoe kan V.O. in de ene zin zeggen dat er in poëzie evenmin als in muziek een inhoud is, terwijl hij al in de volgende zin van poëzie van de goede soort zegt dat het tevens vorm en inhoud is?

Ach, dat is helemaal niet meer zo moeilijk. Als ik spreek van poëzie van de goede soort (die zich dus in de vorm openbaart, ritme bijvoorbeeld, en enkelvoudig omdat het een eenheid moet uitdrukken) die tevens vorm en inhoud is, dan is inhoud hier: inhoud nummer 2. Uit deze passage (er is geen inhoud en meteen daarop: er is wel inhoud) blijkt zonder meer dat er dus sprake is van twee begrippen inhoud. Dan *is* de vorm de inhoud, heeft de vorm zichzelf tot inhoud en is er dus niets dan de vorm. En dan kan ik evengoed zeggen dat de poëzie evenmin als de muziek een inhoud heeft. Dat is inhoud nummer 1.

Er is dus helemaal geen ontwikkeling. Dat heeft Van Ostaijen altijd beweerd. Er is niks geen later waarin hij iets anders debiteerde.

Dat moet toch duidelijk zijn. In zijn poëtica is Van Ostaijen steeds zichzelf gelijk gebleven. Want als V.O. vanuit de eenheid van vorm en inhoud al vroeg het gedicht gaat omschrijven als een organisme dat voor zichzelf is, dan is het een afgesloten vorm. Een keramiek zogezegd, dat even inhoudsloos (inhoud nr. 1) is als een ook alleen maar uit klankvorm bestaand stukje muziek.

Dan nog een passage van Van Ostaijen. Voordat deze zijn uiteenzetting geeft over de onscheidbaarheid van vorm en inhoud zegt hij:

> Eerst de inhoud. Als algemeen dient gezegd: de spiritualistische inhoud van het kunstwerk is vanzelfsprekende vooruitzetting. Deze *inhoud* wordt gedetermineerd door de subjectieve visie, door het standpunt van de kunstenaar. Van de analyse uit is de inhoud van het kunstwerk niet volledig te benaderen. De inhoud werkt onmiddelbaar op de toeschouwer - op de lezer -. De inhoud van *het* kunstwerk is niet nader te bepalen of te verduidelijken. De inhoud is er of is er niet.

De betekenis van deze passage acht Oversteegen niet aanstonds duidelijk, maar hij meent deze in het verloop van zijn betoog te kunnen verduidelijken. Toegegeven, overmatig helder is Van Ostaijen hier niet. Maar in het licht van het voorafgaande geeft de zin van deze uitspraak zich makkelijk prijs. Als er sprake is van de spiritualistische inhoud van het kunstwerk dan moet dat wel inhoud 1 zijn. Dat kan niet anders gezien de toevoeging dat deze inhoud bepaald wordt door de subjectieve visie van de kunstenaar. Deze staat nu juist los van de voor-zich bestaande, geontindividualiseerde en dus objectieve inhoud 2. Dat is helemaal zonneklaar als we ook nog aantreffen dat die inhoud niet door analyse van de vorm te vinden is. Dat is nu precies wat Van Ostaijen bedoelde met het doorsnijden van het causale verband. Analyse kan het causale weggetje naar inhoud 1 niet terugvinden. De passage is verwarrend omdat Van Ostaijen in het vervolg overwipt van inhoud 1 naar inhoud 2. De inhoud van *het* (V.O.'s cursivering) kunstwerk is niet nader te bepalen of te verduidelijken. Het is evident dat als hij over *het* kunstwerk spreekt hij het oog heeft op het voltooide kunstwerk; de vorm waar niet een inhoud (1) uit af te leiden is. De inhoud van *het* kunstwerk, inhoud nummer 1 dus, is niet ‘nader te bepalen of te verduidelijken’, is niet via de (causale) analyse van de vorm af te leiden. En dan maakt Van Ostaijen ons het even lastig, want zegt: ‘De inhoud is er of is er niet’. Dat is raar. Tenzij we bedenken dat als de inhoud er is of niet is dat van de macht van de vorm afhangt. Als de inhoud er is, is deze er als de vorm deze present weet te stellen. Als zijn eigen inhoud. Inhoud is hier: inhoud 2. Is de vorm goed, dan is die

inhoud no. 2 er, want dat is die (overtuigende) vorm zelf. Klaar uit. Daar valt niets aan te analyseren, niets omheen te filosoferen. Het is zo of het is niet zo.

En nu wordt die passus in zijn geheel wel duidelijk. ‘Van de analyse uit is de inhoud van het kunstwerk niet volledig te benaderen’. Dat is inhoud 1 zei ik. Maar dat is niet helemaal waar. Ongemerkt verschuift het begrip van betekenis. Eigenlijk zegt Van Ostaijen: De inhoud (i.h.a.) is niet door analyse bepaalbaar, want wat je analyserend uit een gedicht pulkt aan inhoud (1), is de inhoud (2) niet, want de inhoud (2) ‘werkt onmiddelbaar op de toeschouwer - op de lezer. -’ En dat kan alleen omdat dat de onmiddellijke ‘openbaring’ ervan in de vorm en als vorm is. Vandaar dat die inhoud (2) er is of niet. Afhankelijk van de omstandigheid of er een overtuigende vorm is. En dan kunnen we weer doorgaan, want het IS een gesloten kring; een overtuigende vorm is een vorm waarin vorm en inhoud samenvallen. En hoe weet ik of dat gebeurt? In de ervaring. Een gedicht overtuigt of het overtuigt niet. Voilà.

Als Oversteegen bovengenoemde passage verklaart, een passage die inderdaad niet helder is door het geleidelijk aan verschuiven van het begrip inhoud, merkt hij op:

> Het woord *inhoud* (), een woord dat verwarrend werkt binnen een theorie die de wederzijdse bepaaldheid van vorm en inhoud huldigt, lijkt nu te betekenen: de houding van de kunstenaar tegenover de buitenwereld, die kenbaar is aan de wijze waarop de materie in het voltooide kunstwerk is geordend. Dat wil dus inderdaad zeggen: de inhoud is slechts via (of tegelijk met) de vorm te kennen.

Er valt heel wat over deze conclusie te zeggen.

Het woord inhoud is instabiel, hier. Ik geloof wel dat Oversteegen dat aanvoelt als hij zegt dat de term verwarrend werkt. Maar dan: mag ik spreken van de *wederzijdse* bepaaldheid in een vorm-inhoud-theorie, die zelf zegt dat ik de inhoud (1) niet uit de vorm mag herleiden. Er is een soort generatieve ontwikkeling van inhoud (1) via vorm naar inhoud (2), zodat van een wederzijdse bepaaldheid, die een bepaaldheid van de vorm door de inhoud (1) en een inhoud (1) door de vorm veronderstelt uitsluit. Het doorbreken van de causale samenhang inhoud (1) en vorm doorbreekt juist de onderlinge bepaaldheid van die factoren ten gunste van een heel ander model. Een soort drietapsraket. De causaliteit wordt doorbroken door een niet causaal herleidbare mutatie, een dynamische ‘sprong’.

Dat is zeer typerend voor Van Ostaijen. Precies hierop doelt hij als hij zegt:

> Een gedicht van de organische-espressionistische richting draagt, eenmaal de premissen gesteld, zijn oorzakelijkheid in zich. Het ontwikkelt zich uit zich zelf; bij dit dynamisch causaalgedetermineerd zijn is geen stuk verplaatsbaar.

Geen stuk verplaatsbaar: de vorm die is of niet is. Een dynamisch-causaal verband: het is een in het verband zeer begrijpelijke omschrijving van de uit zichzelf voortkomende vorm, het uit zichzelf groeiend organisme, dat zich in de ‘autogenese’ van een dynamische sprongmutatie van de zogenaamde ‘oorzaak’, de inhoud (1)

losmaakt. Het is het Nijhoviaanse: de woorden die zich loszingen van hun betekenissen.

Maar goed, mijn bezwaar tegen de ‘onderlinge bepaaldheid’ is wezenlijk. Maar het is wat subtiel ware het niet dat hier 'n misverstand aan het licht komt dat in Oversteegens conclusie doorwerkt.[1]

Pijnlijk onjuist is dan Oversteegens constatering dat de houding van de kunstenaar tegenover de buitenwereld kenbaar zou zijn aan de wijze waarop de materie in het voltooide kunstwerk is geordend. De houding van de kunstenaar ten opzichte van de buitenwereld is uitgesproken in inhoud 1. Het is die inhoud 1 die ‘wordt gedetermineerd door de subjectieve visie, door het standpunt van de kunstenaar’. Die visie impliceert ook zijn visie op de buitenwereld. Het is zijn visie, die als het ware tot stand komt in, en als reactie op de gewone wereld, het is zijn subjectieve visie van ‘biografische persoonlijkheid’. In het voltooide kunstwerk nu, als de materie geordend is tot vorm, is die inhoud 1, die houding van de kunstenaar tegenover de buitenwereld, afgestoten. Wat Van Ostaijen beweert is nu juist dat deze niet meer tevoorschijn geanalyseerd kan worden. In de wijze waarop de materie in het voltooide kunstwerk is geordend openbaart zich immers de *aseiteit*, het aan-de-wereld-onttrokkene van het kunstwerk als het voor-zichzelf zijnde. Het is de vorm.

Oversteegen zegt hier niets anders dan: Inhoud 1 openbaart zich in de vorm. En dat zegt V.O. nu net NIET. Ik begrijp de vergissing wel. ‘De inhoud werkt onmiddelbaar op de toeschouwer-op de lezer-’ leest Oversteegen vermoedelijk als: ‘de inhoud (1) werkt onmiddelbaar op de lezer’. Dus: ‘Die spiritualistische, persoonlijke inhoud’ werkt onmiddellijk in, die voel je direct of die voel je niet.

Maar, nogmaals, V.O. distantieert zich in zijn poëzieopvatting van die sprituele ‘aanvangsinhoud (1), die er niet is, ‘evenmin als in de muziek’. Als Van Ostaijen samenhangende uitspraken doet kan hij dus nooit beweerd hebben dat die inhoud (1) onmiddellijk uit de vorm spreekt. Anderzijds: de vorm heeft het vermogen, via een ‘inhoud 2’ (die de vorm zelf is) onmiddelbaar tot de lezer te spreken. Hoe voor de hand liggend. Als de vorm de inhoud zelf is, is er geen andere ‘drager’ van de boodschap dan de vorm zelf, en is de confrontatie met de vorm een onmid-

delbaar contact.

'Maar de Vorm hoort alleen de drager te zijn, de expressie van het ethos'.

Alle uitspraken - deze is van elders ontleend - vallen naadloos in de ogenschijnlijke puzzle van Van Ostaijens poëtica als men de totaliteit ervan heeft gedechiffreerd.

Goed. Inhoud leek, zei Oversteegen, in het bewuste citaat te betekenen: 'de houding van de kunstenaar tegenover de buitenwereld, die kenbaar is aan de wijze waarop de materie in het voltooide kunstwerk is geordend'. En hij gaat dan door 'Dat wil dus inderdaad zeggen: de inhoud is slechts via (of tegelijk met) de vorm te kennen.'

Bij dit ten derde male herhaalde misverstand houdt alles op. Inhoud vat Oversteegen op als inhoud 1. Die inhoud nu is principieel *niet* in de vorm te kennen, omdat, voor de zoveelste keer, die inhoud 'vernietigd', ongedaan gemaakt, afgestoten is.

Dat is dus onjuist. Maar laten we Oversteegen een kans geven, en er even van uitgaan dat er staat: inhoud 2 is slechts via (of tegelijk met) de vorm te kennen. Afschuwelijk. Essentieel is juist dat die inhoud 2 nimmer *tegelijk* met de vorm te kennen is om de doodsimpele reden dat deze niet buiten de vorm (die zijn eigen inhoud is) denkbaar is. Hij, die inhoud, kan dus ook niet *tegelijk* met de vorm kenbaar zijn maar alleen als vorm. Als ik spreek over inhoud tegelijk met de vorm dan wordt inhoud gehanteerd als een van de vorm te separeren begrip. En dat is inhoud 2 principieel *niet*. Dat Oversteegen inhoud 2 inderdaad als te separeren begrip hanteert is echter zonneklaar. Het bewijs hiervoor is dat hij *exact* na deze passage, vervolgt met: 'later heeft Van Ostaijen een separate omschrijving van het begrip inhoud konsequent afgewezen'. Over die zin heb ik al het nodige gezegd.

Duidelijk is dat Oversteegen stelt dat Van Ostaijen *hier* nog wel denkt aan een van de vorm te separeren begrip inhoud.

Als nu dat van de vorm te separeren begrip inhoud de inhoud nr. 2 is dan vervalt alles wat Van Ostaijen gezegd heeft over de essentie van het gedicht, de essentie van de vorm die zichzelf tot onderwerp en uitsluitende inhoud heeft - daarom is het gedicht een gesloten eenheid 'gelijk een kring' - die, géén tegelijk met de vorm kenbare, als een separaat fenomeen denkbare inhoud KAN hebben.

Deze opmerking gaat in tegen alles wat Van Ostaijen over het kunstwerk gedacht heeft.

Maar Oversteegen bedoelt met die tegelijk met de vorm optredende vorm inhoud 1. Onmiskenbaar. Want onmiddellijk aan de constatering vooraf komt immers die 'houding van de kunstenaar tegenover de buitenwereld' ter sprake: inhoud 1, die kenbaar zou zijn door de vorm. Waarop Oversteegen concludeert '...inderdaad, de inhoud (1) is slechts via (of tegelijk met) de vorm te kennen'.

Maar zo gaan we helemaal de mist in. Die inhoud 1 is, voor het laatst, juist niet via de vorm te kennen. En dat die inhoud 1 dan nog *tegelijk* met de vorm kenbaar zou zijn: dat is een constatering die Van Ostaijen met afgrijzen zou vervullen. Want dat is van toepassing op de soort waar deze dichter nu juist tegen te velde trekt, de inhoudspoëten. Dat zijn de poëten die een inhoud 1, een subjectieve boodschap kwijt willen, en daar wat vormversierselen als iets 'separaats' een aparte verfraaiende toegift omheen draperen. 'Inhoudspoëten vervangen gaarne het enkelvoudige ritme dat tevens vorm en inhoud (2) is, door de inhoud (1) en het huppeldansje'.

De samenvatting die Oversteegen van Van Ostaijens poëtica geeft is niet meer of minder dan een onbegrepen verraad aan de gedachten van diezelfde dichter.

Bij mijn geduldige ontrafeling van het citaat van Oversteegen heb ik, door *in zijn tekst* ook te onderscheiden naar de begrippen inhoud 1 en inhoud 2 hulplijnen getrokken om aan te geven dat, welke betekenis men aan de door hem gebruikte begrippen ook toekent, de consequenties van zijn gedachtengang onaanvaardbaar zijn. Het is een wat geconstrueerde poging enige helderheid aan te brengen in een theoretische warboel die in zijn reeks in zichzelf vastgedraaide misverstanden haast niet meer uiteen te peuteren is. Terwille van de duidelijkheid ben ik een beetje theoretisch geweest. Ik bedoel: als ik zeg, stel dat Oversteegen onder inhoud verstaat inhoud nummer 2 dan is dat (afgezien van het feit dat het zinsverband hier wijst in de richting van inhoud nummer 1) in die zin erg theoretisch, dat uit alles blijkt dat Oversteegen zich niet heeft gerealiseerd dat er zoiets als een eerste en een tweede inhoud is.

Zijn grote fout is dat hij zich het optreden van een inhoud 2 noch de specifieke aard ervan heeft gerealiseerd. Nu is Van Ostaijen zich ook niet duidelijk het onderscheid tussen de twee ‘inhouden’ bewust. Maar ten aanzien van hem is een onderscheid tussen inhoud 1 en inhoud 2 beslist geen theoretische hulpconstructie, maar heel wezenlijk. In zijn theorie is er eenvoudig een heel duidelijk verschil tussen een inhoud 1 die hij - niet zo overtuidelijk - de spirituele inhoud, of, duidelijker, de vooruitgezette inhoud noemde en daarnaast de inhoud 2: de vorm als (eigen) inhoud. Zijn hele betoog is juist op deze ‘uitsplitsing’ gericht.

Bij Van Ostaijen geeft de terminologische onscherpte eigenlijk nergens problemen. Heeft hij het smalend over ‘inhoudspoëten’, dan doelt hij natuurlijk zonder meer op inhoud 1. Misverstand uitgesloten. Maar hij is zo geconcentreerd op de ‘zuivere lyriek’, op de vorm van het *voltooide* kunstwerk waarbij men zich al lang van die ‘vooruitgezette inhoud’ 1 heeft losge-

maakt, dat hij betrekkelijk weinig spreekt over die eerste inhoud.

Als Van Ostaijen zijn poëtica formuleert spreekt hij vooral over *zijn* ideaal: het gedicht als gesloten kring, die eenheid van vorm en inhoud (2). En als de vorm zijn eigen inhoud is, dan predomineert de vorm zo als *beeld* dat onmiddellijk op de lezer inwerkt (niet zo vreemd ook dat men voor die vorm *beelden* vindt, het beeld schone keramiek, perzisch tapijt, organisme, kring, ding) dat dat hele begrip tweede inhoud wat op de achtergrond raakt.

In de ontstaansgeschiedenis van een gedicht heeft men die begrippen inhoud 1, vorm, inhoud 2 nodig. Om te verhelderen hoe men aan de vorm komt. Is men daar, bij het voltooide kunstwerk, aangeland dan dreigt er niet zoveel terminologische verwarring meer. Het hele begrip inhoud is dan in de schaduw gekomen. Dat zien we ook bij Van Ostaijen in zo'n 'latere' uitspraak... bestaat er in poëzie evenmin als in muziek een inhoud.

Het is dan ook opmerkelijk dat Van Ostaijen speciaal in de passage waarin hij een soort theoretische *ontstaansgeschiedenis* van het gedicht weergeeft op het eerste gezicht tamelijk onhelder is. Daar vloeien de twee begrippen inhoud in elkaar over in een poging de 'causale a-causaliteit', de creatieve sprongmutatie van het scheppingsproces te vatten. In die 'sprong' lopen de twee betekenissen van inhoud in elkaar over zonder dat hij erop bedacht is. Wat heel natuurlijk is, want in de ontstaansgeschiedenis van een gedicht vindt juist die verschuiving van betekenissen als 'creatie' plaats.

Maar eerst als hij 'in de praktijk' de situatie aan het voltooide gedicht beschrijft is hij helder. Vanuit de beschrijving van het voltooide gedicht kan men ook makkelijk terugvertalen wat er in de beschrijving van het creatieve proces bedoeld is.

Kan men sommige passages van Van Ostaijen nog wel traceren zonder hulp van de twee inhouden, wil men het geheel van zijn poëtica doorzien, dan zal men dit begrip inhoud in dubbele zin moeten hanteren omdat het er essentieel voor is. Past men de tweedeling toe, dan blijken de uitspraken van Van Ostaijen zo helder als glas en - ook in zo'n beschrijving van het gedicht in zijn ontstaansfase - van een grote innerlijke logica.

Dat kan niet anders, zou ik denken. Men is intuïtief overtuigd. Zelfs lezers die zijn uitspraken niet ten volle doorzien hebben wel te kennen gegeven getroffen te zijn door de logische systematiek. Oversteegen: hij is 'theoretisch consequent'.

Paul van Ostaijen schrijft een theoretisch proza dat gekenmerkt wordt door een meestal heldere mengeling van lyrische vervoering en zakelijke droogheid. Het is van een hamerende stelligheid. Hij wil bij wijze van spreken de rationele duidelijkheid tevoorschijn slaan omdat hij met intuïtieve zekerheid weet dat wat hij zegt voortvloeit uit een helder besef van de logische consistentie van het kunstwerk en - dus - van de poëtica.

Wat betreft terminologische verfijning ligt hij echter wel eens ten achter bij Martinus Nijhoff. Met name waar Nijhoff kort maar doeltreffend het wezen van zijn poëtica formuleerde. Ik citeer Nijhoff met zijn bekende en vaak gewantrouwde passage uit *Gedachten op Dinsdag*:

> ... van deze onderste soort van kunst zien we terstond het nut en de populariteit, want zij is niets dan een vorm om haar inhoud heen; maar dat wij daarin toch iets als van lager orde en van betrekkelijke gemakkelijkheid voelen, komt door het feit dat haar vorm zelf meestal geen diepere inhoud oplevert.

Dit verwijt komt neer op wat Van Ostaijen de ‘inhoudspoëten’ aanwrijft. En na dit opwarmertje brandt Nijhoff pas goed los:

> Zoo heeft dus een grootere kunst, om het maar eens ruw-weg te zeggen, eigenlijk één vorm en twee inhouden: een levens-inhoud, een vorm daarvoor, en een geestelijke inhoud weer van dien vorm; of anders gezegd: een werkelijkheid, een verbeelding, en een beeld; of weer anders, speciaal voor romans: figuren, compositie en openbaringen van bovenmenschelijke kracht; of, speciaal voor poëzie, menschelijk of natuurlijk gevoel, uitdrukking in het woord, goddelijke aanduiding. Realiteit, expressie, creatie. De stem wordt woord, het woord wordt zang.

Klopt dit nu allemaal? Even op een rijtje gezet:

inhoud 1:	levensinhoud, werkelijkheid, menselijk of natuurlijk gevoel, realiteit, stem.
vorm:	verbeelding, uitdrukking in het woord, expressie, woord.
inhoud 2:	inhoud van de vorm, beeld, goddelijke aanduiding, creatie, zang.

Een paar termen zijn we nog niet tegengekomen. Maar de ons wel bekende termen geven precies weer wat we reeds vonden.

Er is een subjectief gevoel, hier menselijk of natuurlijk gevoel genaamd. De grondstemming die ik invulde met het voorbeeld van het gevoel van ‘ik ben treurig’, en wat Van Ostaijen noemt de subjectieve visie, het (persoonlijke) standpunt. Dat is inhoud 1 waarvoor woorden gezocht worden, waar een expressie aan wordt gegeven, die verbeeld wordt in een vorm.

De tweede laag: de vorm. De vorm als uitdrukking, verbeelding, expressie van de eerste inhoud.

Maar dan vindt in de vorm die merkwaardige mutatie plaats. Hier: creatie. De eerste inhoud

wordt losgelaten. En ineens moet men zeggen: de vorm IS de inhoud. Consequent daaraan kan men de inhoud dan omschrijven als inhoud 2: de inhoud van de vorm. Dat is het beeld. Dat wat (Van Ostaijen) zich onmiddelbaar aan de lezer voordoet.

De grote lijn klopt. Er zitten een paar witte plekjes in het panorama. Wordt de eerste inhoud werkelijk afgestoten? Van Ostaijen noemt dit afstoten van die subjectieve eerste inhoud: 'ontindividualiseren', 'van de kunstenaar ver-vreemden', etc. De vormen zijn 'losgerukt'.

Nijhoff gebruikt exact hetzelfde soort begrippen. 'Depersonalisatie', 'los van het persoonlijke', 'los van ons geraakt', 'losgestoten'.

En is die vorm bij Nijhoff evenzeer een fenomeen dat uit de causaliteit springt en in een soort sprongmutatie, losgekomen van de maker, zichzelf voortbrengt?

Dat zonder prima causa zijn duidde Van Ostaijen aan met 'aanvangsloos', of: 'organisch'.

Nijhoff: 'organisch'.

Niet genoeg?

Nijhoff spreekt van de 'zelfaangedreven beweging van de eenmaal opgeroepen woordvorm'. Dat is Van Ostaijens 'aanvangsloosheid'.

De tweede inhoud. Nijhoff spreekt van 'goddelijke aanduiding'. Van Ostaijen van 'extaze'. Nijhoff van 'zang'. Van Ostaijen van 'zuivere lyriek'.

Genoeg. Het grauwe vermoeden dat bij menig lezer waarschijnlijk al enige tijd geleden is begonnen te rijzen dat er géén grote verschillen zijn lijkt me hier wel bewaarheid. De poëtica's van Martinus Nijhoff en Paul van Ostaijen zijn volstrekt identiek. Zelfs het ideaal van een zuivere, bovenpersoonlijke 'volksheid' hebben beiden gemeen.

Ik begrijp dat trouwens niet. Als Oversteegen zelf punten van overeenkomst signaleert, zelfs verwantschap ziet, maar de grote verschillen handhaaft, waarom heeft hij die verschillen dan niet eens naast elkaar gezet? En hoe komt hij bij zijn misvatting? Is het omdat hij Van Ostaijen niet begreep of omdat hij de principiële betekenis van Nijhoffs woorden niet onderkent? Beide?

Komt nu de kwestie, heeft de een de ander beïnvloed en omgekeerd? Me dunkt van niet. In een artikel in *De Revisor* (V/4, aug. 1978) *Twee modernistische tradities in de europese poëzie* merkt A.L. Sötemann op

> Toch blijken Nijhoffs en Kouwenaars opvattingen over de dichtkunst vrijwel, om niet te zeggen: geheel en al, overeen te komen - hetgeen natuurlijk betekent dat theorie en praktijk van het dichten niet samenvallen.

Ik meen dat Sötemann met die identiekheid van Kouwenaars en Nijhoffs poëtica gelijk heeft. Tenminste, elders kwam ik tot eenzelfde conclusie (*Paradox*, 1966). Zoals ik ook, weer elders (Afscheidsnummer *Kentering*, 1978), tot de conclusie kwam dat de poëtica's van Kloos en Nijhoff identiek waren. Nijhoff dacht daarentegen dat hij een andere poëtica formuleerde dan Kloos. Oversteegen (pag. 151) volgt deze mening in feite. Ik ben het er niet mee eens. Laten we nu voor het gemak maar aannemen dat Nijhoffs en Kouwenaars poëtica's gelijk zijn. Van enige invloed van

Nijhoff op Kouwenaar, die in de tijd dat hij zijn poëtica voor het eerst formuleerde niets van Nijhoff moest hebben zal wel geen sprake zijn.

Zo denk ik ook niet dat er van beïnvloeding tussen Nijhoff en Van Ostaijen sprake is. Och ja, enige ‘vruchtbare wisselwerking’ misschien, het waren tenslotte tijdgenoten.

Maar ook zonder dat hadden ze hun poëtica's ongetwijfeld zelfstandig geformuleerd. En wel omdat ze niet hun persoonlijke poëtica formuleerden. Maar dat ze beiden, de moeilijkheid om in rationele taal het creatieve proces en het ‘wonder’ van de poëzie te vatten in aanmerking nemend uitzonderlijk helder en gedetailleerd onder woorden brachten wat niet anders is dan: DE poëtica van de moderne poëzie. Daar komt geen beïnvloeding aan te pas dan ingebed te zijn in het literaire en intellectuele klimaat van de eigen tijd. Van Ostaijen en Nijhoff hebben beiden op grond van hetzelfde uitsluitend aan de poëzie opgedragen dichterschap dat hen in hun creatieve werk deed zoeken naar de pure kern van de poëzie, ook in hun beschouwend proza consequent geprobeerd het wezen van de poëzie te formuleren. Het oorspronkelijke, op de poëzie zelf geconcentreerde dichterschap van deze twee dichters deed hen ook hun theoretische formuleringen zo tot de uiterste consequenties doordrijven. Daarom staan zij als de twee formalisten bij uitnemendheid te boek.

Als een blok staat de voldragen poëtica van de moderne poëzie in hun beschouwend werk.

V

Komen we bij de vraag die voor mij de meest prikkelende is. Als wat Van Ostaijen (en Nijhoff) beweren niet alleen geldt voor hun poëzie, maar voor de moderne westerse poëzie, wat hebben we er dan nog aan als we ons willen verdiepen in Van Ostaijens poëzie? Is het dan niet veel te algemeen?

Of (Sötemann), is het werkelijk zo dat dichterlijke theorie en dichterlijke practijk niet samenvallen? Nou nee, in alle letterlijkheid niet per se, anders zou een beschouwing poëzie zijn en poëzie een beschouwing. En dat is niet zo (al is de scheiding soms diffuus: denk aan Kouwenaars gedicht *Klein essay*. En het gedicht *Het kind en ik* van Nijhoff is óók een soort verhevigde poëzietheorie).

Maar goed, ‘hebben’ we wat aan een algemene poëtica bij de ontsluiting van het creatieve werk van de dichter die zo'n algemene poëtica formuleert?

Ik geloof het wel. Ik geloof dat het daar trouwens pas interessant gaat worden. Als een Nijhoff, een Van Ostaijen een immanente poëtica formuleren geldt deze ook voor een ‘zuivere’ lyricus als Kloos. Anderzijds moet Kloos dan dingen geformuleerd hebben die samenvallen met Nijhoff. Of P.N. van Eyck. Of Verwey.

Maar al komen de beweringen of de brokstukken van beweringen in hun kale kern vaak overeen, zodat men eenzelfde grondgedachte over het fenomeen van de creatie en de poëzie herkent, interessant zijn nu net de verschillen. Het is veelzeggend dat Nijhoff spreekt van ‘goddelijke aanduiding’, terwijl we daarover (aanvankelijk, later duikt zoiets in interviews wel op) bij Kouwenaar niets vinden. Het is veelzeggend dat de ‘heiden’ Van Ostaijen van extaze spreekt, en van het metafysische, maar het woord goddelijk niet uit zijn mond gewrongen krijgt.

We zien ook dat in recentere poëtica's nieuwe woorden opduiken. ‘Afwezigheid’ bijvoorbeeld. Een ontwikkeling van het begrip ‘depersonalisatie’ dat gaandeweg meer nadruk krijgt. Of ‘wit’ - een aanwijzing dat het begrip ‘goddelijke aanduiding’ steeds minder ingevuld kon worden. Ander voorbeeld: de term ‘ding’, (Van Ostaijen: ‘kring’) voor de gesloten vorm van het gedicht, bij Nijhoff (en bij Kloos!!) hier en daar al opduikend, wordt in recentere poëtica welhaast pasmunt. Anderzijds, (Van Ostaijen, Nijhoff, ook Verwey!!) de term ‘organisme’, op een bepaald moment een topic, raakt steeds meer op de achtergrond ten gunste van het opkomende woord ‘ding’. Kunnen we uit die bewegingen wat leren? Jazeker.

‘Organisme’ duidt op groei. Het creatieve moment wordt nog als zodanig beleefd en vastgelegd. We zien ook dat Van Ostaijen en Nijhoff in hun poëtica (nou ja, hun) nog iets van het ontstaan van het gedicht vatten (Nijhoff: ‘De stem *wordt* woord, het woord *wordt* stem’), om ten slotte uit te komen bij de staat van het *voltooide* gedicht.

Ze formuleren de poëtica juist in de creatieve kanteling tussen voltooid en niet voltooid.

Bij Nijhoff zien we de stadia van het creatieve proces achtereenvolgens gemarkeerd door de woorden: stem - beeld - zang. Van Ostaijen spreekt van ritme en lyriek. Ook bij hem komt het melodieuze van het gedicht nog volop aan bod.

Het definitief voltooide gedicht is een ‘ding’, een ‘beeld’ en als zodanig verstard. Het is niet hoorbaar meer maar zichtbaar als het buiten ons geplaatste. Het ‘losgestoten gewas’.

Het *onvoltooide* is echter nog de beweging, het voortgaande van de melodische lijn, het zingende en *hoorbare*.

In het vers als voltooid ding ervaren dichters als Nijhoff en Van Ostaijen nog het wordende en gewordene. Ze geven dat aan met de term organisch gegroeid. Het voltooide gedicht geeft nog een suggestie van het creatieve proces. Sterker. Sprekend van ‘zelfaangedreven’, van ‘een vorm *die niet zozeer definitief* (curs. P.B.) als op zijn beurt weer creatief is’ (Nijhoff), of van ‘dynamisch’ (Van Ostaijen) geven de dichters in hun poëtica aan in het voltooide nog het wordende te ervaren. De vorm is bij wijze van spreken in zich scheppend. Het geschapene, ‘de voltooide vorm’ bergt in zich het scheppende: het heeft zichzelf immers voortgebracht. Het uit zichzelf scheppende: dat is het goddelijke. Vandaar dat Nijhoff komt te spreken van Goddelijke aanduiding. Van Ostaijen van: metafysisch.

In het voltooide is nog de beweging van het scheppende, het onvoltooide, dat zich uit in dat zweven tussen beeld (gestolde vorm) en het klinkende, de nog bewegende melodie.

In Nijhoffs poëzie zien we dat fraai gedemonstreerd. Enerzijds nog een zingende, lyrisch melodische lijn. Het is welluidende poëzie. Maar deze melodie ‘draagt’ beelden die in een volmaakte vorm zijn gepolijst tot een bijna overbelichte helderheid. Geslepen beelden die in hun haarscherpe zichtbaarheid buiten ons zijn geplaatst. Op afstand gekomen. Geobjectiveerd. ‘Verdingd’.

Nijhoffs poëzie zweeft in het gegroeid groeiende, het organische, tussen klank en beeld.

Een Kloos nu is, zoals Nijhoff terecht constateerde, subjectiever. Het ding van het gedicht nog ontdekkend is hij meer gemengd in het creatieve proces zelf, de onstaansfase. Hij is nog volop melodisch. Het gevoel stroomt nog makkelijk uit in deinende klankmuziek. Anderzijds: latere dichters dan Nijhoff, juist veel hedendaagse, zijn veel meer geconcentreerd op dat ‘ding’-karakter. Het creatieve proces is er van meet af aan op gericht om het gedicht als het definitief voltooide aan het licht te brengen. De eerste inhoud *wordt* niet vernietigd maar is van aanvang af, vernietigd. Vaak gaat het gedicht dan ook uitsluitend over zichzelf. Het woord ‘ding’ wordt actueler. Tot in het vers zelf toe. De theorie dringt vaak de dichtpraktijk binnen. Theorie en praktijk naderen elkaar, soms tot samenvallen toe. Een ‘stem’ wordt vaak ook niet meer gehoord. Kouwenaar bijvoorbeeld schrijft uitdrukkelijk leespoëzie die zich uitsluitend op de pagina afspeelt. De ‘goddelijke aanduiding’ valt weg omdat het zelfscheppende wegvalt. Daarvoor in de plaats wordt het zelfgeschapene, het voltooide van meet af opgeroepen. En wat van die Goddelijke aanduiding is overgebleven (want een aanduiding naar het mysterieuze blijft natuurlijk) wordt aangegeven met een beeld uit de typografie. Het wordt een beeld op de pagina: het *wit* tussen de woorden.

Wit; een van de 'topen' in de hedendaagse poëzie.

Een extreem voorbeeld is dan de visuele poëzie die zich als beeld helemaal op de pagina openbaart. Het woordbeeld dat de vorm op de pagina zo zichtbaar mogelijk moet maken. Het is kijk-poëzie. De stem, de melodie, is weggevallen.

Bij Nijhoff speelt een begrip als het 'woord' een grote rol. Vorm = woord. De poëzie concentreert zich niet meer op gevoelens, maar op de taal. Op het woord zelf, dat het creatieve geheim in zich draagt.

Bij Van Ostaijen zien we iets dergelijks.

Evenals Nijhoff bevindt hij zich op de kanteling tussen klank en beeld.

Die ontdekking van het woord is bij Van Ostaijen echter uitsluitend een kwestie van poëtische praktijk. Het tekent hem als de expressionist, die de gevoelige adjectiva weghakt terwille van het woord in zijn meest kale en zuivere gedaante.

Het heeft het air van een bevrijding. Een feestelijke uitgelatenheid. Maar die scheppende dynamiek heeft ook iets gewelddadigs, iets destructiefs.

Verwoesting en feestelijkheid die in hun mengeling zo typerend zijn voor de expressionist met zijn typische hang naar het even dynamische, vitale als vernietigende van de 'grootstad' met zijn Music Hall en zijn foxtrot. De stad. Het natuurlijke décor van de expressionist die evenzeer het beeld van de 'grootstad' in de kunst bijzette als door die 'grootstad' met zijn feesten van angst en pijn werd bepaald. Zijn poëzie is stellen, ze is staccato. Veel gevoelige adjectiva zijn weggevallen. Het is 'lichtreclaam'. Woord voor woord wordt er in zijn zelfstandigheid ingehamerd.

Zo ook concentreert Van Ostaijen zich op het woord. Een bombardement van signalen. (Ook Marsman, de expressionist: 'een groen signaal').

Die afbraak van de zin tot woorden krijgt bij Van Ostaijen fascinerend gestalte in *Bezette stad*. Plaats van handeling: de grootstad. Bezetting. Dus destructie. Maar ook feest.

Ook in de typografie worden de woorden tot kernachtige signalen teruggebracht. Elementair, suggestief. Direct als een reclameboodschap. En evenzeer is het woord: een *beeld*.

De typografische vorm van het woord moet het beeld van wat het voorstelt er visueel inhameren. Maar het is niets slechts beeld. Het is ook muziek. In een open brief aan Jos. Léonard (Gerrit Borgers, *Paul van Ostaijen I*, pag. 313) schrijft hij in *Over de typografie van zijn Bezette stad*, dat 'het gedrukte woord een vertaling van het muziekale in het grafiese is'. Verderop noemt hij zijn typografie 'ritmische typografie'.

Al maakt hij het woord tot beeld, in het beeld moet de suggestie van de klank behouden blijven. Muziek en beeld vallen in zijn typografie als het ware samen. Vandaar dat *Bezette stad* de indruk maakt van een soort visuele partituur!

Wat Oversteegen hierover opmerkt ('het is maar gedeeltelijk juist om Van Ostaijens formele belangstelling in verband te brengen met zijn typografische experimenten) ontgaat me tussen twee haakjes volkomen. Ik weet niet wat *gedeeltelijk* juist is. Oversteegen tracht met een citaat van Paul van Ostaijen zijn visie te onderbouwen. '... grafiek is middel...'

Nu IS de typografie bij Van Ostaijen een middel. Het is, ik citeer, 'een *reproduktie*-middel van het gesproken woord'. Let wel: het gesproken woord. De *stem*. De typografie 'Beproeft - wellicht met barbaarse middelen, - de lezer aan het

affekt van het woord te herinneren. Op de stam. De klinker. De medeklinker. Het interval...' etc.

De vorm, het bevriezende, bedreigt het muzikale, dat voor Van Ostaijen essentieel blijft. Typografie is een middel om dat element te behouden. Als zodanig is het essentieel voor zijn poëtica. Door het gedicht als ding dat zich geheel op de pagina dreigt te gaan afspelen werd hij in nood gebracht omdat poëzie voor hem toch een kwestie van klank, van stem, van 'gesproken woord' moet blijven. Zijn poëtica zuigt hem naar het beeld en het lees-gedicht toe. In de 'partituur-achtige' typografie vindt hij een - door hem als hachelijk ervaren - haarscherp evenwicht voor zijn balanceren op het scherp van de snede tussen klank en beeld. Zijn formulering van de poëtica: typerend voor het hachelijke dilemma tussen stem en visueel signaal.

Nog een enkel aspect: de moderne poëzie is een uitvloeisel van een atheïstisch levensbesef.

Het Goddelijke wordt in de lyriek ergens ver weggeprojecteerd, al wordt ook het inzicht al eerder onder woorden gebracht dat het alleen in het gedicht te vinden is. Nijhoff en Van Ostaijen, met hun frenetieke concentratie op de vorm zijn er voortdurend van doordrongen dat het metafysische alleen dáár ligt, in het creatieve moment van het vers, dat zichzelf scheppende. Dat is een poëtische ervaring. Maar het is ook een uiting van scepsis, dat het alleen op die ene plek geconcentreerd is. En dan zijn ze, bij zoveel scepsis, nuchter genoeg om in te zien dat het zichzelf scheppende woord voortkomt uit dat gebied waar de ratio en de scepsis nog geen invloed laten gelden: het onderbewuste.

In die ontdekking van het onderbewuste dat samenhangt met het doorstoten naar de uiterste consequenties van de vorm zijn beiden op dat moment nieuw. Het maakt hen van dromers, die het goddelijke over de einder ontwaren in een poëtisch visioen tot moderne, sceptische dichters. De expressionisten zijn moderne stedelingen. Nijhoff, in zijn *Nieuwe*

gedichten en zijn nieuwe zakelijkheid is typisch stadsmens. Bewoner van het zakelijke nu.

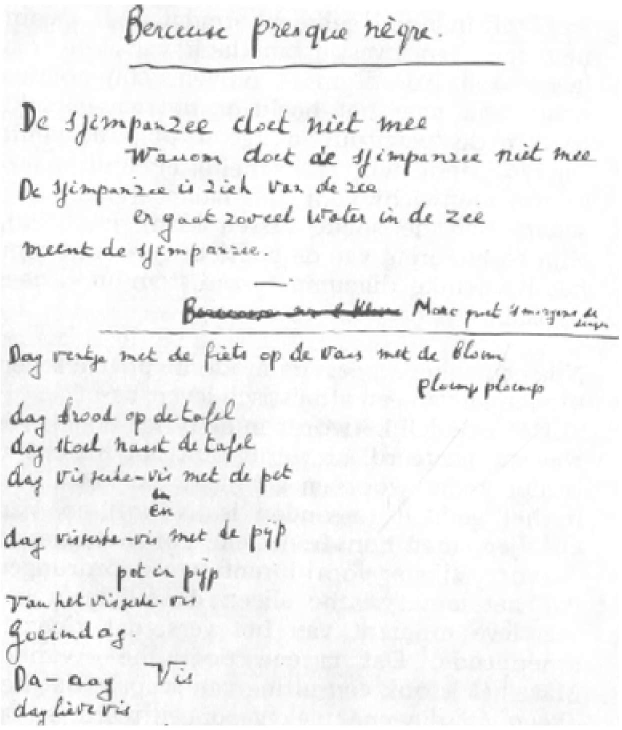
Bij Nijhoff, gedrenkt in een symbolistisch verleden zal de band met een cultuurtraditie niet doorgesneden worden. Zo zal hij zijn welluidend vloeiende prosodie niet verbreken maar alleen in een nuchtere zegging afdempen.

Van Ostaijen, dichter in een land dat overal ruikt naar de kruitdamp van de Eerste Wereldoorlog, breekt makkelijker met de cultuurwaarden van het verleden.

Hij, de meest moderne dichter van het Nederlandse taalgebied voor de Tweede Wereldoorlog gooit zich in een vrolijk en barbaars avontuur dat soms verwant is aan het nihilistische feest van dada.

Extaze is zijn woord. Het woord van een heidense vervoering waarin alle beschaving wordt afgeworpen. Hij raakt daarbij in een primitievere staat waarin het onderbewuste spreekt. Hij ontdekt het scheppende in een soort kind-staat.

Precies zo is dat bij Nijhoff. Maar deze, altijd verfijnd esteet, zal eerder het kind en zijn 'goddelijke' primitiviteit bezingen.


Berceuse presque nègre.

De sjimpanzee doet niet mee
Waarom doet de sjimpanzee niet mee
De sjimpanzee is ziek van de zee
er gaat zoveel water in de zee
meent de sjimpanzee.

—

~~Berceuse~~ Marc groet 's morgens de dingen

Dag ventje met de fiets op de vaas met de bloem
ploem ploem
dag brood op de tafel
dag stoel naast de tafel
dag visseke-vis met de pet
en
dag visseke-vis met de pijp
pet en pijp
van het visseke-vis
goeiendag.
Da-aag Vis
dag lieve vis

Handschrift van twee gedichten uit 1924, waarvan het tweede voor Marc, de zoon van Floris Jespers, is geschreven.

Terwijl Van Ostaijen het dichterlijk in praktijk brengt. Hij bezingt niet het kind. Maar zingt *als* kind. Als Marc, die 's morgens (het moment van geboorte en schepping) de Dingen begroet. Dag stoel!

Het is het woord, het substantief, en het voorwerp. In het oog van het kind vallen ze samen. De moderne poëzie zal hierop doorgaan, na de Tweede Wereldoorlog (Kouwenaar: een woord dat op een voorwerp valt). Die blik van het kind, dan, in de Nederlandse literatuur, is gloednieuw.

Martinus Nijhoff

Eindnoten:

1 Van Ostaijen *lijkt* zelf ook van wederzijdse bepaaldheid te opteren: ‘In het kunstwerk bepaalt de vorm niet minder de inhoud als de inhoud de vorm’. Maar: *direct daarop* concludeert V.O.: ‘In het voltooide kunstwerk blijft niets bestaan van deze causale samenhang.’ In het onvoltooide kunstwerk is dus wederzijdse bepaaldheid. Tijdens het scheppen. In het voltooide kunstwerk is de wederzijdse causale samenhang verbroken!

In Illo Tempore: Van Ostaijens Proza*
E.M. Beekman

De posthume reputatie van Van Ostaijen blijft maar groeien; voorbeeld van de lange tijd die het neemt, voordat de wereld de visie van een weerspannige en progressieve geest inhaalt. Alhoewel zijn gedichten als gezaghebbend worden beschouwd, blijft Van Ostaijens proza nog steeds tegenstand ontmoeten. Lezers vinden wel dat de sardonische *jeux d'esprit* van *Diergaarde voor kinderen van nu* en *Kluwen van Ariadne* gemakkelijk verteerbaar zijn, alhoewel het scheutje vergif dat er zo netjes ingemengd is niet zo snel opgemerkt wordt. Nog voldoet de klassifikatie ‘satire’ om het eigenaardige karakter van deze teksten te begrijpen. Het onlangs uitgegeven boekje van Robert Snoeck doet niet veel meer dan aantekeningen maken bij de antiquiteitenwinkel van de Belgische geschiedenis, om er de satirische inslag van ‘De bende van de Stronk’ en ‘Het beroep van de dichter’ mee te bewijzen. Dit is een ongunstige indruk. Een nauwkeurige topografie van Van Ostaijens verbittering ten opzichte van zijn tijdgenoten slaagt er niet in het tijdeloze van zijn geestelijk landschap in kaart te brengen. Zelfs als men een *who's who* opmaakt van de mikpunten van Catullus, Villon, Swift, Pope, Voltaire, of Multatuli, heeft men nog steeds hun tegenwoordigheid niet uitgelegd. Van Ostaijen gaf een anatomische les van onze wereld; het is een slechte dienst om ons de indruk te geven dat hij alleen maar aan korstjes zat te peuteren. ‘Het beroep van dichter’ zou men bijna een prozabewerking van Ezra Pounds gedicht ‘Mr. Nixon’ (IX in *Hugh Selwyn Mauberly*) kunnen noemen. De bittere ongelijkheid tussen de rijke broodschrijver en de arme, doch onbuigzame dichter is nog steeds waar, zodat, zelfs als wij met Robert Snoeck aannemen dat Karel van den Oever het model voor het eerste en weten dat Arnold Bennett dat voor het tweede portret was, dit niets aan de hoedanigheid van de realiteit afdoet of toevoegt.

Het is daarom een wetenschappelijke pyrrusoverwinning als men Van Ostaijens proza als satire bestempelt. Men moet voorzichtig zijn met het gebruik van dit woord, omdat het, als genre, geen nauwkeurig omschreven letterkundige vorm meer is en nu te veel vreemde mutaties omvat. Alleen nog als een bijvoeglijke bepaling is het gemakkelijk te gebruiken om een geestesgesteldheid aan te duiden - één die men veilig aan Van Ostaijen kan toeschrijven. Als iemand zich verplicht voelt om een steekkaart voor deze teksten uit te schrijven, vind ik dat Van Ostaijens eigen aanduiding van ‘grotesken’ nog steeds de beste is.

De groteske

Onder zulke schuilnamen als *black humor* (Bretons *humour noir*), ‘literatuur van het absurde’, en zelfs ‘tragikomedie’, is de groteske een hoofdvorm van de moderne literatuur geworden. In 't kort en algemeen gesproken, is de groteske een geraffineerd verdichtsel van kenschetsende cerebraliteit. Terwijl de groteske de traditionele strukturen van de vertelkunst negeert, is zij een intens intellektueel taalbouwsel uit begrippen opgebouwd en niet een voorstelling van een gefingeerde realiteit. Deze vertelsels zijn niet *ostensief* (Duits: *hin*weisende) maar *intensief* (Duits: *in*weisende). En dat is de oorzaak waardoor de groteske niet de nauwkeurige strijdlustigheid van

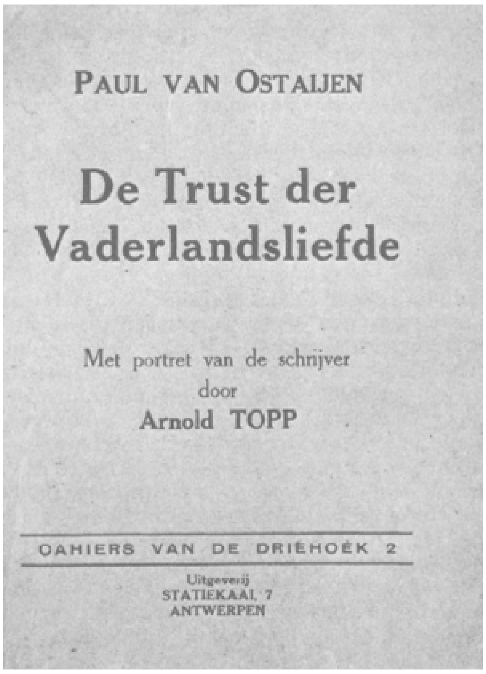
de klassieke satire heeft. Fundamenteel is de groteske kritisch pessimistisch, alhoewel dit geen reden voor haar is om specifieke sociale ziekteverschijnselen aan te vallen. Ze geeft er de voorkeur aan om een tegengestelde kultuur te construeren die, terwijl ze vervormt, ons wat wij realiteit noemen voorspiegelt. Toch kan men het ook weer niet een fantasiebouwsel noemen. Want met kenmerkende logika betoogt de groteske dat het niet noodzakelijk is om iets te fingeren, doordat de realiteit al fantastisch genoeg is. Vandaar dat ze een herkenbare trek van ons dagelijks leven neemt en voortzet om deze tot in het absurde door te trekken. En dit is, denk ik, de reden voor de eigenaardige beangstigende eigenschap van dit literaire genre. Het kan dat wat bestaat onaangeroerd laten en, door een kleine verschuiving van gezichtshoek, het onbekende uit het bekende scheppen. Dit wordt echter vlak voor onze ogen gedaan, terwijl wij aan het lezen zijn, en niet vanuit een verzonnen premisse. Iets wat men kan ervaren met een krankzinnige die uit zijn normale in zijn abnormale personaliteit glijdt, terwijl hij aan het theedrinken is en over het weer praat. Alle grote werken der literatuur zijn autonome

taalstrukturen, maar de groteske is werkelijk diktatoriaal over deze autonomie. Zij duidt geen afwijking. Er zijn geen deuren in deze meedogenloze wereld. Dit wordt bereikt door het groeiende besef van de lezer dat hij niet met een gelijkenis te doen heeft. Hij kan gewoon niet ontkennen dat wat hij aan het lezen is, *mogelijk* is. Een illustratie. Iemand die bekend is met de militaire dienst moet toegeven dat de krijgsmachten hun personeel beheersen door de regels van de discipline.

Omslag van Van Ostaijens eerste proza-uitgave, die in juli 1925 verscheen.

Discipline is uiteindelijk een gehoorzaamheid aan de logika die endemisch is in de feitelijke oorlog. De militaire logika in de efficiënte bedrijfsvoering van het doden is eenvoudig en waar. De logika van het alledaagse leven, die zegt dat het beter is te leven dan dood te zijn, is ook eenvoudig en waar. De botsing tussen deze twee volkomen heldere redeneringssystemen (maar uit twee verschillende realiteiten) voorziet Joseph Hellers roman van het kille betoog.

There was only one catch and that was Catch-22, which specified that a concern for one's own safety in the face of dangers that were real and immediate was the process of a rational mind. Orr was crazy and could be grounded. All he had to do was ask; and as soon as he did, he would no longer be crazy and would have to fly more missions. Orr would be crazy to fly more missions and sane if he didn't, but if he was sane he had to fly them. If he flew them he was crazy and didn't have to; but if he didn't want to he was sane and had city of this clause of Catch-22.



Omslag van de tweede grotesken-publikatie uit januari 1926.

Sofisterij heeft een lange traditie in het westerse denken. De uitspraak van het verstand kan, geholpen door dialektiek, casuïstiek en syllogistisch redeneren, het bestaan van de realiteit loochenen. Voorbeeld: wat ben ik, ben jij niet; ik ben een mens; daarom ben jij er niet een. Men moet Plato's haat voor de sofisten niet vergeten, noch de voorbeelden die Thucydides gaf hoe de methodes van de sofisten leerzaam waren en morele steun gaven aan het vicieuse redeneren van de Atheense politici. De resultaten van dit soort betogen is deze dagen iedereen bekend. Wat nu *officialese* genoemd wordt is de eindbreuk tussen taal en realiteit. Eindeloze regeringsbullen verstikken het menselijke in een stijl samengesteld uit abstracte eufemismen. Susan Sontag heeft erop gewezen dat ‘elke stijl een kennistheoretische beslissing belichaamt, een interpretatie van hoe en wat wij waarnemen’. De officiële wereld heeft verkozen ons met de levenloze vaktaal van de sociologen te definiëren. *Scientism* is bezig de mensheid te begraven onder het minzame verraad dat gezag door nomenclatuur verklaart. Een antiseptische taal verlicht de wetgevers van morele besluiten. Toewijding aan abstracte rederijkerij, die aan de reinheid en onpartijdigheid van de wetenschap doet herinneren, verblindt het volk voor de steriliteit der deskundi-

gen die heel wat meer geïnteresseerd zijn in de aanleg van hun bepaalde étages in het Babel van *scientism*. Als wij *werkelijk* geloven dat de maatschappij en de politiek wetenschappen zijn, dan moeten wij ook aanvaarden dat wij niet meer dan data voor een computer zijn - manifestaties - voorwerpen die een Bargoens uiten dat niet in het verleden gegrondvest is en geen hulp verleent aan het heden. De gemoedskern heeft men uit de taal weggestreken om alleen maar het stijfsel van een valse diepzinnigheid over te laten.

Deze onbestendige kant van de taal is, natuurlijk, het belangrijkste struikelblok voor de filosofie. Wittgenstein (zijn werk heeft fascinerende parallelen met Van Ostaijen) noemde filosofie ‘ein Kampf gegen die Verhexung unsres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache’ (*Philosophische Untersuchungen*, §109), en kwam tenslotte tot het besluit dat de taal autonoom is, en dat de verklaarde reinheid van formele logika een illusie is. Om aan dit dilemma te ontkomen vindt men in de gemiddelde Amerikaan een wantrouwen voor de eigen taal omdat die weigert ‘functioneel’ te zijn, d.w.z. utilitair. Zelden laten woorden één bedoeling toe als ze dat ooit kunnen doen. Ik geloof dat uit de angst voor deze onzekerheid de vermenigvuldiging van ontaaltekens komt als een barricade tegen de beschrijvende taal. Men kan bijvoorbeeld zien hoe de verbijsterde klanten van *Het bordeel van Ika Loch* zich verschuilen achter enkele quasi-algebraïsche formules zodat zij het afslijten van hun emoties, die zij niet in woorden weten uit te drukken, kunnen weerstaan. Er zijn te weinig mensen die zich realiseren dat dit uitdrukkingsniveau erg veel met Custers ‘Last Stand’ overeenkomt.

Van Ostaijens proza in 1971

De voorgaande karaktertrekken van taal en kultuur zijn van belang niet alleen voor Van Ostaijen maar ook voor de moderne groteske. Zijn privé-leermeester in dit genre schijnt Mynona te zijn geweest, die vreemde professor in de filosofie vermomd als Dadaïst, terwijl zijn geestelijke voorvader Jonathan Swift was. ‘A Modest Proposal’, ‘The Mechanical Operation of the Spirit’, en ‘A Tale of Tub’ zijn de voorbeelden waarmee wij niet alleen Van Ostaijens, maar ook alle andere moderne grotesken moeten vergelijken. De tijd is nu eindelijk gekomen om Van Ostaijens proza haar rechtvaardige plaats te geven aan de spits van de moderne literatuur. We kunnen nu eindelijk inzien dat de methode en inhoud overeenkomt met die van meer bekende auteurs en niet langer zo erg zonderling is.

Maar men zal voorzichtig moeten zijn om hem niet onder de beroemde doch inferieure beoefenaars van de moderne groteske te plaatsen.

Frontispice dat René Magritte heeft getekend voor de boekuitgave van *Het bordeel van Ika Loch*.

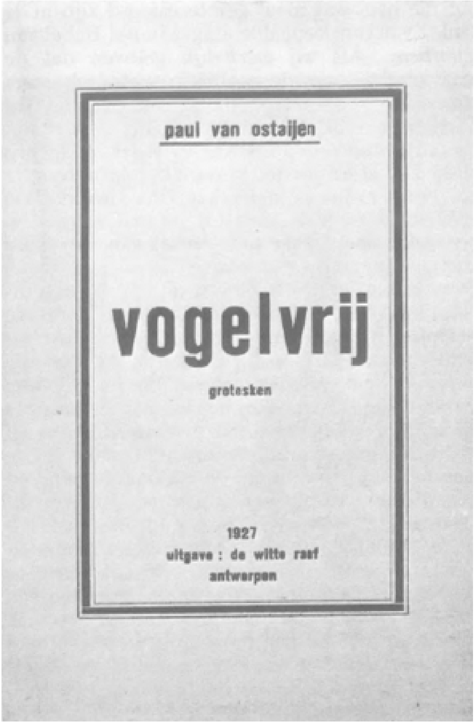
Donald Barthelme bijvoorbeeld, de Amerikaanse auteur die deze dagen door de critici als een uitverkorene wordt beschouwd (vooral met *City Life*), blijkt erg beuzelachtig en halfzacht vergeleken bij Van Ostaijens cosmopolitisch raffinement en cerebraal vernuft. Barthelme, net zoals Terry Southern, John Barth, Kurt Vonnegut, (de recente) Donleavy en andere Amerikaanse schrijvers, forceren de geestigheid. Er is eerder een woeste vindingrijkheid dan een strijdbaarheid van het verstand, wat precies het omgekeerde van Van Ostaijen is. Hier kan men een subtiele variatie van dat bovengenoemde *Americanism* zien. De absurditeit van de verhalende situatie geeft voor dezelfde magische functionaliteit te hebben als *scientism*. De stijl is secondair, zelfs ondergeschikt aan de bedoeling van het thema, Bruce Jay Friedmans roman *The Dick* is een treurig voorbeeld, waarin gefingeerde bokkesprongen intellectuele navorsing moeten nabootsen. Deze Amerikaanse auteurs, met de mogelijke uitzondering van Thomas Pynchon, beschouwen het schrijven niet als een verstandshandeling, hetgeen Susan Sontag als het belangrijkste verschil ziet tussen hen en hun Europese collega's, vooral Günter Grass en de Engelsman Stefan Themerson. Van Ostaijens betekenis kan met die van Borges vergeleken worden. Meer vernuftig dan grappig, ludieke juistheid verkiezend boven stilistische zorgeloosheid, meesters der ironie die verheven zijn boven het onstuimige lawaai van echo-

schriften, deze schrijvers spiegelen ons hun tegenwerelden die ons het dagelijks leven tegelijk terugkaatsen en vernietigen. Deze auteurs vormen de drieëenheid van George Steiners ballingschapsliteratuur. En iedereen die én het briljante werk van de Britse criticus én Van Ostaijens meesterwerken in poëzie en proza kent, moet toegeven dat de Vlaamse schrijver het kritische standpunt van *Language and Silence* en *Extraterritorial* buitengewoon goed dient. Doordat hij door politieke en geestelijk ballingschap werd verdreven ('ik sta nu eenmaal voorbij de grens / Aan dewelke ieder normaal mens / Moet stilstand houden'), werd Van Ostaijen een wereldburger die toevallig een particuliere tederheid voor Vlaanderen voelde. Deze polyglot, vaardig in Duits, Frans en Nederlands, reisde met buitengewoon gemak door het westerse intellektuele landschap van het begin dezer eeuw, totdat hij uiteindelijk de strijd met die meest persoonlijke vijanden moest aanbinden: afmattend pessimisme en de stilte die achter de taal gaapt.

Samenhang van stijl en inhoud

Het proza van Van Ostaijen heeft een eenheid zowel van stijl als van thema. De stijl werd gevormd door het verlangen de personaliteit van de auteur uit het voltooide werk te wissen. De slotuitdrukking is autonoom: bestaat *an und für sich*. Dit is een objektieve taal, *alsof* het toestemde in het verlangen van de moderne wereld om uit de mens een ding te maken. Uiterste gestileerdheid wordt verstoord door het onverwachte indringen van het menselijke. In die logische doolhofslezing van 'De generaal' zien wij de tussen twee haakjes gegeven informatie bijna niet, dat Ricardo Gomes zelfmoord pleegde. Men vindt een soortgelijke ontsnapping van het irrationele leven in nog een ander scholastisch verdichte wereld: een knellende schoen drijft de spot met de redeneringen over Godots bestaan. Zoals Beckett, gedijt Van Ostaijens stijl ook op herhaling. Maar men moet niet vergeten dat het mogelijk is zich tot in het onzinnige te herhalen: de tautologie der dwaasheid.

Herhaling kan tegenspraak worden. Logika kan het irrationele bewijzen. Misschien kwam Wittgensteins vertwijfeling voort uit zijn oprechtheid in te zien dat tautologie onafscheidelijk van de logika is, en daardoor de geldigheid van taalkundige formuleringen ondermijnt. Buitenstaanders van de mandarijnenkring van de formele filosofie zien een koortsachtige manie in het heldhaftige worstelen om dubbelzinnigheid uit het rijk der zuivere logika te bannen. Dit vanuit de realisatie dat men dit nooit zal kunnen doen. Van Ostaijen schreef: 'onder uiterlijke gestileerdheid leeft de verkeerdheid voort.'



Omslag van een door Van Ostaijen zelf samengestelde en gecorrigeerde groteskenbundel, die echter pas kort na zijn dood in maart 1928 verscheen, al was hij gedateerd 1927.

Verkeerdheid

Het essay waaruit die regel werd aangehaald ('Breugel') is een belangrijke tekst voor het begrijpen van de grotesken. Van Ostaijen legt de nadruk op de objektiviteit van de groteske, haar intellektuele kunstigheid tegenover gemoedsamusement. En voor zover het de inhoud betreft, geeft hij ons hier de term 'verkeerdheid'; wij leven in een 'wereld der absolute verkeerdheid'. Tientallen jaren vóórdat Eisenhower waarschuwde tegen het *military-industrial complex*, vond Van Ostaijen al dat het beste voorbeeld van een groteske wereld de moderne handelmaatschappij is. Het uiterste monopolie is Godsdienst & Vorst & Staat. Deze morele en sociale absoluutheden heeft men gereduceerd tot wat hun materialistische realiteit is geworden. Een handelmaatschappij heeft alleen maar één doel: profijt trekken uit haar produkten. Deze zijn onschendbaar en superieur. Omdat zij in het absolute van haar eigen beeltenis gelooft, heeft de handelmaatschappij een corresponderende diktatoriale logika gebaseerd op het heiligdom der zaken. Bovendien, zoals Van Ostaijen aantoont in

De lotgevallen van de Mercurius, als men iets een zakelijk voorkomen verleent, geeft men het een wetenschappelijke waardigheid en, als de onderneming groot genoeg is, verzekert men daarmee ook het succes.

Ideeën zijn produkten. Vandaar dat de V.S. poneert dat 'de wereld te redden van communistische agressie' een goed verbruiksartikel is en geestdriftige handelsreizigers gaan op pad om het aan het schiereiland van Azië te verkopen - desnoods met kogels. Relatief gesproken is er weinig verschil tussen hen en de agressieve vertegenwoordigers van de Fuller Brush Company. Er is niets in de logika dat iemand belet een tegengesteld argument op te bouwen. Nationalisme is een noodzakelijk vereiste in *De trust der vaderlandsliefde* voor het welzijn van een conservatieve, militaristische staat, terwijl internationalisme een politieke banvloek is. Bijgevolg is de vaderlandsliefde een absoluut gegeven voor alle naties, waaruit volgt dat chauvinisme een internationale beweging moet zijn. Vanuit een begrippelijk oogpunt is dit totaal verkeerd, in de logika kan men het een zekere geldigheid niet ontzeggen. De oude sofisten zouden het toegejuicht hebben. Deze tegenstrijdige waarheid is dan ingelijfd en een 'fochano-teutoonse maatschappij tot uitbating der vaderlandsliefde' wordt gesticht. Deze maatschappij is, bij het einde van het verhaal, een absoluut gegeven geworden, onafhankelijk van de naties die er leden van zijn. Van Ostaijen heeft ons niet alleen een angstwekkend voorbeeld gegeven op welke manier absurde logika realiteit kan worden, maar hij heeft ook op slinkse wijze verschillende idealistische doelstellingen gehekeld. De Trust is geworden wat vroeger de Volkenbond en nu de Verenigde Naties zou moeten zijn: 'der staten metafysis'. En 'chauvinisten aller landen, verenigt U', de spreuk van de Trust, hekelt het communisme, terwijl het ook een heimelijke verklaring geeft waarom de communistische onderneming uiteindelijk nooit kan slagen: de idealiteit van thuis is altijd sterker dan de idealiteit van een abstractie.

Zoals men kan opmerken, blijkt Van Ostaijen er de nadruk op te leggen dat er eigenlijk geen verschil is tussen zulke grote morele absolute opvattingen en een handelszaak. Beide zijn onmenselijke systemen, die alleen gericht zijn op hun eigen collectieve winst. Want wat is het verschil tussen een zakenklerk (Dickens) en een regeringsklerk (Gogol)? Niets (Kafka). Dat is al erg genoeg. Maar wat Van Ostaijen te kennen geeft is zelfs meer alarmerend: die maatschappelijke absolute opvattingen zijn niets beter dan burgerlijke grootboeken. Eenmaal tot woede aangewakkerd, is er niets ergers dan de toorn der middelmatigheid. De burgerlijke geest ziet alleen maar relaties, geen essenties. Dit is de reden waarom deze geest zo ongevoelig kan zijn in het behandelen van edele ideeën. Bijvoorbeeld het universele verlangen naar individuele vrijheid.

Noch de Staat noch een handelmaatschappij kunnen zich veroorloven dat zo'n anarchistisch principe als vrijheid binnen hun streng gecontroleerde systemen bestaat. Het klaroengeschal voor initiatief, dat men in de General Motors Company of in de U.S.S.R. hoort, wordt alleen geapprecieerd als het grondig ondergeschikt blijft aan het dogma van de instelling. Harry Palmer, Len Deightons weerspannige spion, wordt dan ook maar net getolereerd door zijn superieuren, omdat hij resultaten oplevert die waarde hebben voor hun doeleinden. We hebben de keerzijde in het meesterlijke verhaal door Melville, 'Bartleby the Scrivener', waarin een raadselachtige klerk een advocatenkantoor te gronde brengt doordat hij halsstarrig volhard in de uitdrukking van zijn paradoxale individualiteit. De burgerlijke geest kan het essentiële van de

individuele vrijheid niet inzien, maar kan alleen de verwantschap met het algemene welzijn begrijpen. Als zodanig kan, in de grotesken *De trust der vaderlandsliefde* en *Het gevang in de hemel*, een eenvoudige bewijsvoering op deze logika gebaseerd, het verlangen van de individuele staatsburger naar subjektieve vrijheid vernietigen.

Laatst bekend fotoportret, waarschijnlijk uit begin 1927.

> Maar een vrij volk moet weten dat de vrijheid het schoonste goed is dat een vrij volk kan bezitten en waard dat je dààrvoor gans je vrijheid opoffert ze tot je laatste snik te verdedigen. Het spreekt vanzelf dat de

konkrete vrijheid steeds de abstrakte, de zedelijke vrijheid moet geofferd worden.

Van Ostaijens grotesken illustreren Sartres bondige definitie in *Saint Genet*: 'het kwade is het abstracte systematisch in de plaats van het konkrete te stellen.'

In *Het gevang in de hemel* is deze vicieuze logika de waarheid geworden met behulp van het goed geadverteerde voorbeeld van no. 200, de voormalige galeiboef, voor wie het essentiële van zijn persoonlijkheid gelegen is in de toestemming om in de gevangenis te leven. No. 200 is een van die idealisten met hun wilnaar-iets, waar Uyttersprot het eerst over schreef. Maar hij vergat dat idealisten, per definitie, letterknechten zijn. Zij zijn volkomen blind voor verwantschappen, iets dat hen tegenover de burger en de corporatieve wereld plaatst. Zolang hij denkt dat zijn wens vervuld wordt, gelooft no. 200 in samenwerking en 'godsdienst, moraal, staat en co.' kunnen een geslaagde campagne blijven voortzetten, die de opvatting propageert dat de grootste vrijheid voor een mens de vrijwillige gevangenschap is. De wens van de staat om een totalitaire diktatuur te zijn bloeit als een realiteit doordat één man er de paradoxale opvatting op na houdt dat vrijheid hetzelfde is als in de gevangenis zijn. Het plan slaagt uiteraard niet, doordat het ik van no. 200 in consequente opstand komt en *verbatim et literatim* werkelijke gevangenschap eist, welke de staat weigert omdat dat geen waarde voor haar doeleinden zou hebben. Niet alleen is de logische antithese met onmeedogende wilskracht doorgezet, maar ook de metafoor van de wereld als corporatieve dwaasheid is doorgewerkt zelfs tot in details als de 'fysiesmetafysiese bon... goed voor EEN (1) GEVANG IN DE HEMEL...' die de koopman van staat en godsdienst, aalmoezenier Joostenius, aan no. 200 uitreikt om zijn diensten te kopen. Met bijtend vernuft en intellektuele vindingrijkheid toont Van Ostaijen ons aan dat er in de bourgeoiswereld van corporatieve dwaasheid alleen maar een utilitaire waarheid bestaat. Hier is dan een ander voorbeeld hoe angstwekkend de groteske is, doordat de echo van recente historische gebeurtenissen ons nog steeds in de oren klinkt.

Als men deze verhalen beschouwt als een eensluidende voorstelling van Van Ostaijens groteske visie, kan men geleidelijk gewaar worden dat zelfs het gebruik van de streng beredeneerde, doch absurde logika zijn wortels in de alledaagse werkelijkheid heeft. De bourgeois, die volmaakte burger van de groteske wereld, wenst een gereguleerd leven te hebben dat niet door morele (of taalkundige) nuances verstoord wordt. Orde is een noodzakelijkheid. Orde zal door een logika verdedigd worden die op absolute gegevens is gebouwd en blind is voor subtiliteiten, welke het weefsel zijn van het menselijke, en worden gesteund door valse dokumentatie, omdat bewijs, vooral met de quasi-wetenschappelijke schijn van statistiek, gezag vormt. Statistieken zijn nummers, cijfers, neutrale tekens die de meest afschuwelijke daden der mensheid objektiveren. De vertroosting die uit hun onmenselijke onkwetsbaarheid komt, bevalt de simpele ziel, geholpen als deze wordt door de herinnering aan het onweerlegbare twee keer twee is vier. De bourgeois leest Lewis Carroll niet.

Alledaagse realiteit is de aarde die de groteske logika voedsel geeft. Deze hoeft niet verzonnen te worden. Men hoeft niet verder te kijken dan de krantekoppen van vandaag. Maar het leven van de gewone man blijft een geordende werkelijkheid zolang als het aan *zijn* uitgangspunten beantwoordt. Maar als deze zekerheid plotseling

door het irrationele geïnfiltreerd wordt, weet de gewone man niet meer wat te doen: zijn traditie-asiel is opeens een gevangenis van de angst geworden. Van Ostaijen toonde dit aan in zijn korte verhalen over de Ur-burger Telleke, *De kaset* en *De overtuiging van notaris Telleke*. Voor iemand als Telleke zal het ook wel aannemelijk zijn geweest (als nu voor velen van zijn nazaten) dat zijn zonen sterven in een oorlog die nooit verklaard is geworden. En hij zou evenmin opgewassen zijn geweest tegen het angstwekkende feit dat verslaafdheid aan verdovende middelen een voortbrengsel is van oorlogsverschrikkingen. Dat de sociale hiërarchie zich nog steeds verlaat op uitwendig vertoon kan aangetoond worden door verschillende rechtszaken in de V.S. die met de veroordeling van lang haar te maken hebben - een conditie die, als men het aan plaatselijke autoriteiten vraagt, ipso facto de morele ontaarding van de mens bewijst.

Dit zijn maar twee voorbeelden van het utilitaire karakter van zo'n redenering die blind is voor essenties en alleen maar verhoudingen ziet Van Ostaijen schreef zijn meest bijtende aanval op zo'n logika, zo'n blinde haat, zo'n corporatieve onmenselijkheid in het korte stukje *Geschiedenis*. Hier is de schijn werkelijkheid geworden, zodat de man met de hoge hoed een held is ondanks zijn criminele perversiteit. Evenmin zal men er verbaasd over zijn dat de Fochanen in *De trust der vaderlandsliefde* vanuit het radiostation bovenop de ‘Neiffeltoren’ de wereld laten weten dat de ‘Neiffeltoren’ door de Teutonen werd gestolen. Want de realiteit is net zo waar als de mate van utilisatie. En in de groteske is die mate er een van absurditeit.

Gestileerdheid

Al de grotesken zijn betogen - betogen voor het absurde. Logika wordt door logika vernield. Deze verhalen zijn intellectuele daden: redeneringen. Omdat zij dat zijn schenken ze weinig aandacht aan de voorschriften van de verhaalkunst. De personages zijn letterlijk spraakfigu-

ren. De meeste van de dramatische eigenschappen die lezers verwachten, hebben zij niet. En ze volgen bijna nooit het Aristoteliaanse begin, midden en einde. Omdat de lezer zulke fundamentele schema's verwacht, kan de auteur, in een wereld waarin hij volkomen vrij is, ermee spelen. Korte staccatozinnen geven alleen maar de meest rudimentaire notities van het geschetste thema, terwijl voordrachten en disputen over allerlei onderwerpen uitvoerig worden weergegeven. En ze zijn niet altijd glashelder. Gelijksoortige uitweidingen zijn kenmerkend voor de groteske. Rabelais was er verzot op, en Joyce eveneens. Deze verhalen treffen de lezer vaak als labyrintische variaties op een bepaald onderwerp. En waarom niet? Als de logika door logika wordt vernield, waarom zou men de tradities van de verhaalkunst onaangetast laten? Anarchie heeft haar eigen solidariteit.

Een andere hoofdtrek in deze verhalen is de cerebrale wijdlopigheid. Er is geen aristrocratie van het verstand in de groteske; zij gelooft in de demonische demokratie van het woord. Hoeren en politici, pooiers en aristocraten, generalen en jezuïeten, dichters en boeven - allen zijn briljante sofisten. Omdat de belangen van het verhaal tot een minimum zijn teruggebracht, wordt de stijl uiterst belangrijk. Inhoud wordt stijl. In deze niet-verhalende verhalen volgt het formele betoog (het geeft niet met welke achtergrond - Van Ostaijen houdt ervan om zijn vreemde voordrachtskunstenaars te laten oreren in de haven- en hoerenwijken) volgt het formele betoog met grote hartstocht een theoretische logika.

Deze stijl is de voornaamste hinderpaal geweest voor de meeste lezers van Van Ostaijens proza, vooral doordat hij wel eens onsamenhangend en duister is. Ik geloof dat dit met opzet is gedaan, zodat hij aan kon tonen dat zelfs in de meest verheven en abstrakte redevoering altijd onzin tussen de regels te lezen is. Deze expansieve stijl kan ‘Aziatisch’ genoemd worden, tegenovergesteld aan de bondige helderheid van Attisch proza. G.R. Hocke gaf een beknopte beschrijving van dit verschil.

Attizistisch bedeutet in der antiken Rhetorik: bündig, konzentriert, knapp, kunstvoll, wesentlich, Asianisch weist auf das extrem Gegenteilige hin, auf Ubermass, Vieldeutigkeit, gekünsteltes Beginnen mit dem Unwesentlichen und listiges, wortreiches Umzingeln des Kerns, subjektives, perspektivistisch bewusst ‘täuschendes’ Darstellen. Eduard Norten nannte den attizistischen Stil konservativ, den asianischen: modern. Wir können unsere Begriffspole also erweitern: klassisch = attizistisch, harmonisierend, konservativ. Manieristisch = asianisch, hellenistisch, disharmonierend, modern. Der attizistische Stil hat das Ideal der entspannenden Regularität, der asianische Stil dasjenige auch der ‘Phantasia’, des spannungsvollen Irregulären... ‘Das höchste Gesetz des Asianismus liegt in der Willkür’ (Norden), aber es handelt sich... sehr oft auch um eine wolerwogene, ja, berechnete Willkür.

Vaak ondermijnt Van Ostaijen deze berekende rederijkerij met gracieuse beelden, met delikate zinnen van poëtische schoonheid. Deze tegenstrijdige indringers zijn gevuld met geheimzinnigheid en dienen dan ook om het verdorven Bagel waarin zij voorkomen te ondergraven. Een goed voorbeeld is ‘een nachtvaas met een diep rode roos’ - een zin die plotseling verschijnt te midden van een droge opsomming van het meubilair in *Het bordeel van Ika Loch*. Het schijnt alsof de dichter in Van Ostaijen de dolle woordenvloed van zijn prozacreaties niet langer kon verduren en terugsloeg met deze tere bolwerken - nachtwoorden omzoomd met stilte. Misschien kan dit

zelfs een reden zijn voor de merkwaardige eindregels, die noch traditioneel noch de *open ending* (die nu in de mode is) zijn. Deze verhalen houden opeens op alsof de auteur ten slotte walgde van de verkeerdheid die hij in woorden gewikkeld had. Alsof hij zijn creaties, zo profetisch voor onze tijd, door stilte liet vernietigen.

Omstreeks 1925 begon Van Ostaijen aan een reeks prozaschetsen *Diergaarde voor kinderen van nu*, waarvan hier een kladhandschrift.

De stilzwijgende schakel met Van Ostaijens poëzie is niet toevallig. Want een ander kenmerk van eenheid in het proza is de toepassing van zijn poëtische theorie, *lyrisme à theme* genaamd. Bijna alle teksten ontwikkelen zich

associatief en met logische contiguiteit vanaf een *phrase prémisse*, zoals b.v. 'bouwen' (en het tegenovergestelde 'afbreken') in 'De stad der opbouwers', de ontwikkeling van de eerste zin 'in illo tempore' in *De trust der vaderlandsliefde* of de woordspelingen in de titel *De Sirenen*.

Deze poëtische theorie en praktijk is nog meer opvallend in de latere prozagedichten. De lange, vernuftig dolle verhandelingen worden vervangen door de tegengestelde beknoptheid van deze serie metafysische meditaties. Er is een corresponderende ontwikkeling tussen het proza en de poëzie. Van de explosieve en groteske ontleding van verkeerdheid tot het private dictaat van een kennis die dieper ligt dan het verstand. Een weemoedigheid van mat pessimisme, die zelfs in de lange grotesken aanwezig was (bijv. in de meesterlijke beschrijving van de menselijke wrakken die 's ochtends het café verlaten in 'De generaal'), culmineert in de zonderlinge schoonheid en objektiviteit van *De Sirenen, Vier proza's*, en *De uitvaart*. Het lijkt alsof Van Ostaijen tot zichzelf sprak in een eenzijdige dialoog. Men kan bewijzen dat deze prozagedichten stilistisch zowel als theoretisch tot de lange grotesken en tot de gedichten behoren. Maar thematisch behoren zij tot de latere gedichten.

Van Ostaijen, de meesterlijke ontleder van verkeerdhied, die een meedogenloos universum afbeeldde door ons onze wereld te weerspiegelen, werd ten slotte moe van dit onpersoonlijk woordenbouwsel. Hij was niet gebonden aan die wereld en etste deze zonder aandoening, zoals een vreemdeling dat gedaan kon hebben die een grondige kennis van een maatschappij heeft, maar daar niet toe behoort. Een bittere outsider van zijn eigen tijd, was hij ook voor zichzelf een vraagteken. Hij probeerde uitdrukking te geven aan de angstwekkende confrontatie van de mens met zichzelf. Verbannen uit zijn wereld en zichzelf, creëerde Van Ostaijen schoonheid uit het raadsel en een bittere humor uit zijn pijn.

Bibliografische nota

A

Werken die uitsluitend over het proza handelen: Beekman, E.M. *Homeopathy of the Absurd: The Grotesque in Paul van Ostaijen's Creative Prose*. Den Haag, 1970.

Uyttersprot, Herman. *Paul van Ostaijen en zijn proza.* Antwerpen, Rotterdam, 1959.

Het proza is samengebracht in *Verzameld Werk. Proza I*, ed. Gerrit Borgers, 2de herz. druk. Den Haag, Antwerpen, 1966.

B

Enkele onmisbare werken over Van Ostaijens oeuvre:

Borgers, Gerrit. *Paul van Ostaijen, een documentatie.* Den Haag, 1971.

Hadermann, Paul. *De kringen naar binnen. De dichterlijke wereld van Paul van Ostaijen*. Antwerpen, 1965.
Hadermann, Paul. *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*. Antwerpen, 1970.
Uyttersprot, Herman. 'Kanttekeningen bij Van Ostaijen en het Verzameld Werk', *Spiegel der Letteren*, III, Nos. 3-4 (1959), 225-259.
Uyttersprot, Herman. *Uit Paul van Ostaijens Lyriek.* Brussel (1964).
Vree, Paul de en Henri-Floris Jespers. *Paul van Ostaijen*. Brugge, Antwerpen, 1967.

C

Andere werken die in de tekst genoemd werden:

Barthelme, Donald. *City Life*. New York, 1970.
Friedman, Bruce Jay. *The Dick*. New York, 1970.
Heller, Joseph. *Catch-22*. (Dell Paperback) New York, 1968.
Hocke, Gustav René. *Manierismus in der Literatur: Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg, 1959.
Sontag, Susan. *Against interpretation*. (Dell Paperback) New York, 1969.
Snoeck, Robert. *Paul van Ostaijen de satiricus*. Eigen beheer, 1970.
Steiner, George. *Language and Silence*. New York, 1967.
Steiner, George. *Extraterritorial*. New York, 1971.
Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. 3e ed. Oxford, 1968.

Het Modernisme van Van Ostaijen in het Licht van de Literatuurwetenschap
Anne Marie Musschoot

'Ik heb de hoop nog niet opgegeven eenmaal ergens professor in de lyriek te worden', schreef Paul van Ostaijen op 30 december 1927 aan Du Perron. Hij plaatste deze bedenking tussen haakjes, als een soort concluderende 'afterthought' na een poging zijn eigen houding als criticus te omschrijven, laverend tussen een voorkeur voor individualisten en gemeenschapskunstenaars: 'er blijft in dit gezeildans een zucht naar een waarachtig *volstrekt* evenwicht' (van Ostaijen 1932: 59). Hij probeert namelijk 'toch steeds [...] 50% kritikus te zijn' en doet 'een zekere inspanning om uit te komen boven een te persoonlijk oordeel' (ibid.), waarmee impliciet ook is gezegd dat hij aan zichzelf, als criticus, de nodige objectiviteit toemeet om 'professorabel' te zijn.

Dat deze hoop voor Van Ostaijen niet zomaar een vrijblijvende verzuchting is geweest wordt elders bevestigd. In de nagelaten (niet gedateerde) zelfbiografie noteert hij bij de periode van de typografische experimenten in *Bezette stad* en de theoretische beschouwingen daarover in de *Open brief aan Jos. Léonard* - hier echter met de hem eigen spitse zelf ironie: 'Op het punt leraar voor ritmies-typografiese poëzie te worden benoemd, moest ik bedanken daar niet in het bezit van een geklede jas. Had ik maar een geklede jas' (Proza 2: 5).

En het had inderdaad gekund: zoals Karel van de Woestijne Nederlandse letterkunde kon doceren aan de Gentse Rijksuniversiteit (van 1920 tot zijn overlijden in 1929); zoals Albert Verwey van 1925 tot 1935 hoogleraar in de Nederlandse taal- en letterkunde werd aan de Rijksuniversiteit te Leiden; zoals Paul Valéry het belang van zijn theoretische geschriften over literatuur erkend en bekroond zag met een leerstoel voor 'Poétique' aan het Collège de France (oktober 1937). Dit laatste dan uiteraard een voorbeeld dat Van Ostaijen zelf niet meer voor ogen heeft gehad. Hij overleed immers al in 1928, nauwelijks drie maanden nadat hij aan Du Perron had laten blijken waar zijn ambities hem heenvoerden. Dat de dichter zich als criticus én als theoreticus van literatuur en plastische kunsten nog ten volle had kunnen ontplooien zal ook in eigen tijd wel niemand hebben betwijfeld: nauwelijks 32 jaar oud had hij al een hele evolutie met een in versneld tempo zich aflossende fasen achter de rug. Dat hij ook voor een academische, men zou nu zeggen wetenschappelijke loopbaan aanleg vertoonde, lijkt evenmin betwistbaar.

Hoe Van Ostaijen zich verder zou hebben ontwikkeld indien zijn voortijdig overlijden geen abrupt einde had gesteld aan zijn perspectieven, behoort vanuit het standpunt van vandaag uiteraard tot het domein van de louter ijdele speculaties. Nochtans zijn er voldoende aanwijzingen in zijn literair-theoretische beschouwingen, dat zijn betekenis met name voor de moderne literatuurwetenschap heel wat explicieter zou zijn geworden: zijn belangstelling voor de essentie van de modernistische literatuur en voor het literaire kunstwerk als zodanig bleek immers nog in volle groei, zijn theorie nog in wording: het was een theorievorming die slechts secundair mee scheen te groeien met zijn aanvankelijke bekommernis om het modernisme in de plastische kunsten te doorgronden en te verdedigen: expressionisme in Duitsland, cubisme in Frankrijk, futurisme in Italië.

Paul van Ostaijen was als dichter en als criticus zeer bewust een kind van zijn tijd. Zelfs kan men stellen dat hij die tijd vooruit was, althans in de literaire wereld in Vlaanderen waar hij door zijn snelle assimilatie van het expressionisme - eerst het barokke of romantische, vrijwel onmiddellijk daarna het organische expressionisme - telkens enkele jaren vooruitliep op zijn tijdgenoten. Duidelijk is in ieder geval dat het Van Ostaijen is geweest die de ‘Nieuwe Beweging’ in Zuid-Nederland heeft geïntroduceerd en er de twee zogenaamde hoofdvormen van het modernisme heeft vertegenwoordigd (vgl. Bulhof 1976: 2 en Brandt Corstius 1957: 383-384). Enerzijds is er het beklemtonen van de sfeer van ondergang en wanhoop, die hij schrijnend en nihilistisch - hoewel niet fatalistisch - vorm heeft gegeven in de poëzie van zijn Berlijnse jaren (*Bezette stad, De feesten van angst en pijn*), waardoor het levensbevestigende van zijn eerste unanimistische en humanitaire boodschap als. een soort atoompaddestoel is opengespat. Anderzijds is er inmiddels bij hem al een nieuwe visie op het literaire werk en het creatieve proces ontstaan, die van 1920 af (*Wat is er met Picasso)* expliciet verwoord wordt in zijn theorie van het ‘ontpersoonlijkte’ of autonome

kunstwerk en later ook zal resulteren in het organische, uit zichzelf dynamisch-associatief zich ontwikkelende gedicht.

J.C. Brandt Corstius heeft er de nadruk op gelegd dat de nieuwe literaire beweging van het eerste kwart van de 20e eeuw niet een Europees, maar een internationaal verschijnsel is dat zich uitstrekt van Zuid-Amerika tot de Oeral: gedurende meer dan twee decenniën leven er o.a. in de Verenigde Staten, Zuid-Amerika, Rusland, Italië, Duitsland, Frankrijk en Noord- en Zuid-Nederland, ten dele onafhankelijk van elkaar, noties omtrent een nieuwe literatuur die verrassend overeenstemmen (Brandt Corstius 1957: 365, 383 en vgl. Brandt Corstius 1976). In de beide Nederlanden ging het meer specifiek om een ‘revolutie’ die gedeeltelijk de vernieuwing verderzette, of althans profiteerde van de verruiming die respectievelijk werd gebracht in de jaren '80 en '90 van de vorige eeuw in Noord en Zuid. Maar het modernisme dat in 1916 tegelijk door Nijhoff en door Van Ostaijen werd ingeluid, moet hoe dan ook gezien worden in een zeer ruime context: het vertoont inderdaad aanrakingspunten met figuren en werken die er nochtans in geen enkel rechtstreeks verband mee te brengen zijn. De (in de Franse school) fel aangevochte opvattingen van René Etiemble, die stelde dat men de geest van verschillende literaturen kan vergelijken zonder dat er feitelijk aanwijsbare relaties tussen bestaan, vinden voor dit tijdperk in ieder geval in de werkelijkheid zelf een rechtvaardiging. Van diverse zijden werd bijvoorbeeld al gewezen op de Europese context van Nijhoffs poëzie. Zijn modernisme werd door A.L. Sötemann ‘niet-spectaculair’ genoemd, maar niettemin in verband gebracht met de basis-filosofie van de modernistische kunst zoals die te vinden is o.m. bij T.S. Eliot (Sötemann 1976). D.W. Fokkema van zijn kant vestigde ook de aandacht op parallellen - zonder dat van invloed sprake kan zijn - met wat geformuleerd werd door de Russische Formalisten Šklovskij en Tynjanov (Fokkema 1976). En inderdaad: *comparaison n-est pas raison*. We zien dat hetzelfde verbrede kader ook rond Van Ostaijen kan worden opgetrokken: naast de ruimere situering in de Europese avant-garde die in hoofdzaak door de studies van P. Hadermann een duidelijk en gedetailleerd profiel heeft gekregen (Hadermann 1970 en 1976), blijkt het ook mogelijk verwante opvattingen aan te stippen in de werken van de Russische Formalisten, en meer in het bijzonder enkele - niet alle! - essentiële punten van Van Ostaijens poëtica te vergelijken met de lapidaire uitspraken van □klovskij, vertegenwoordiger van de vroege, meest uitdagende fase van het formalisme.

Ongedateerde foto, waarschijnlijk uit 1922.

Belangwekkend is in ieder geval dat de poëtica van Van Ostaijen op die manier aan actualiteit wint voor de moderne literatuurwetenschap - een betekenis die evenwel pas kon gereveleerd worden in het kader van de relatief late opgang van de zogenaamde autonomiebewegingen (Maatje 1977: 43-53) in West-Europa. Het Franse structuralisme van de jaren '60 sluit, zoals bekend, zeer nauw en direct (in de vertaling van Todorov 1965) aan bij de erfenis van het Russisch Formalisme, dat echter ook gedeeltelijk via de aansluiting en de 'aanpassing' van Praagse structuralisten in Europa en Amerika bekend werd (met bemiddelende figuren als Jakobson en Wellek) en, gedeeltelijk zonder rechtstreekse filiatie, een vergelijkbare voortzetting vond in het Anglo-Amerikaanse New Criticism. Hier was Eliot de officieel erkende 'voorloper'. In Nederland heeft het exclusieve en onvoorwaardelijke autonomisme slechts een kortstondige heerschappij gekend, geïnspireerd door de programmatische eis van de New Critics: *back to the text-* overigens de enige vlag die de gehele lading van het New Criticism dekt. De 'close-reading' die ze als methode propageerden vond er vurige en deskundige verdedigers en beoefenaars in het tijdschrift *Merlyn* (1962-1966). Was er in Zuid-Nederland al snel een tendens close-reading te verbinden met subjectieve belijdenis-kritiek (Weverbergh, Speliers), in Noord-Nederland bracht het radikale standpunt van Merlyn een verdere polarisatie teweeg in de vorm-of-vent-problematiek, tot de autonomistische tendens een wetenschappelijke consolidering vond in het handboek van Maatje. Dit bleek meteen een soort keerpunt: uit de felle weerstand o.m.

tegen het te strikt gehandhaafde 'niet-referentiële' karakter van literatuur kwam ook met klem het inzicht te voorschijn dat het 'absolute' isoleren van het kunstwerk naar het voorbeeld van het vroege Formalisme niet houdbaar was. Allerlei aanpassingen, eerst door Tynjanov en Jakobson (zie de 'Thesen' van 1928 in Todorov 1965: 138-140), dan vooral door de Tsjechische structuralist Mukařovskij, lieten het kunstwerk fungeren als een element van meeromvattende structuren en relaties.

In de literatuurwetenschap van vandaag is de exclusiviteit van het strikt 'werk-immanente' interpreteren dus opgegeven ten voordele van een zich steeds meer differentiërend methodenpluralisme. In dit pluralistische kader is het anderzijds ook niet zinvol de centrale plaats van de tekst zelf af te doen met een lachertje of, zoals W.F. Hermans in zyn *Evangelie van O. Dapper Dapper* (1973: 25), 'close-reading' gelijk te stellen met 'bijziend lezen' of nog, zoals Carel Peeters in *Het avontuurlijk uitzicht* (1976: 14), de opvattingen van Merlyn te beschouwen als 'een comfortabele theorie voor rustzoekenden en fantasielozen, omdat ze aangenaam afgesloten waren van de wereld, de actualiteit, de strijd om ideeën'. De terugkeer naar de tekst blijft hoe dan ook een gerechtvaardigde eis, en zelfs nog een actuele noodzakelijkheid. En het is ook precies om die reden dat de modernistische poëtica van Van Ostaijen, die het concept verdedigde van het autonome kunstwerk dat zijn causaliteit in zichzelf draagt, als 'modern' of actueel aan herwaardering toe was. Dat deze herwaardering zou gebeuren door een van de centrale Merlynfiguren lag bijna voor de hand. J.J. Oversteegen, zelf auteur van de programmatische Merlyn-opstellen *Analyse en oordeel*, formuleerde zijn appreciatie van Van Ostaijens positie als volgt:

> Vertaling van dit eigengereide standpunt in termen die in de literatuurwetenschap algemene erkenning vinden, heeft het voordeel dat duidelijk wordt hoezeer men Van Ostaijen dient te waarderen als internationale figuur; geen andere criticus uit het Nederlandse taaldomein biedt, wat de fundamenten van zijn theorie betreft, zoveel vergelijkingsmogelijkheden met stromingen daarbuiten, als hij. Een gedetailleerde vergelijking van Van Ostaijens poëtica met bijvoorbeeld die van de Russische Formalisten en die van sommige Amerikaanse New Critics, zou rijke resultaten opleveren
> (Oversteegen 1970: 162).

'Vertaalt' men nu enkele van de meest markante uitspraken van Van Ostaijen in algemeen erkende termen van de literatuurwetenschap, dan komt men zoals daarnet gezegd bijna automatisch bij Šklovskij terecht, wiens vroegste theorie van fundamentele betekenis is gebleken voor de moderne structuralistisch geïnspireerde literatuurwetenschap. Deze Viktor Šklovskij, bijna een strikte tijdgenoot van Van Ostaijen, deed zijn intrede op de Russische literaire scène in 1913-1914, waar hij, nauwelijks twee jaar voor Van Ostaijen hetzelfde zou doen in Vlaanderen, in een opgemerkte toespraak alle traditionele waarden veroordeelde in naam van het futurisme, van de nieuwe dynamiek in literatuur, in schilderkunst en in beeldhouwkunst. Šklovskij zelf had een opleiding genoten in de beeldhouwkunst maar was ook zeer vertrouwd met het literaire futurisme: hij zou een intieme vriend worden van Majakovskij.

De toespraak die Šklovskij hield tot de futuristische dichters over 'De plaats van het futurisme in de geschiedenis van de taal' werd gepubliceerd in 1914 als 'De herleving van het woord' en kan beschouwd worden tegelijk als een vertolking van een futuristische, d.w.z. modernistische poëtica en als een vroege formulering van de inzichten die de grondslag vormen van het latere collectieve onderzoek van de Russische Formalisten. Het is een korte, in lapidaire zinnen gestelde programmatische tekst, ingeleid door een samenvatting, waarin o.m. de volgende opgang makende uitspraken:

> Aufgabe des Futurismus ist die Auferweckung der Dinge, die Rückführung des Menschen zum Erlebnis der Welt. Die Verbindung zwischen den Verfahren der futuristischen Poesie und den Verfahren allgemeinen sprachlichen Denkens

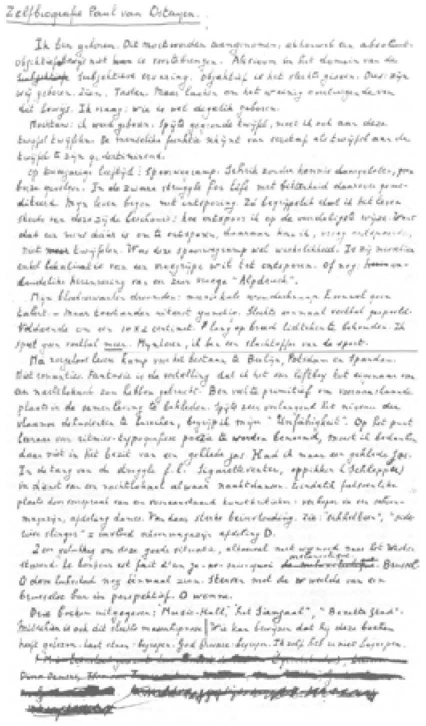
(Die Aufgrweckung des Wortes, Šklovskij 1914: 3). Šklovskij zelf heeft in zijn boek Over Majakovskij (1940) zijn herinnering aan die tijd opgehaald: 'At that time I was a Futurist' en de meer uitgebreide, zij het even springerige samenvatting die hij daar ook geeft van zijn tekst lijkt door de levendige staccato-stijl wel sprekender dan welke latere omschrijving oók:

> The attitude of critics toward the new trend. The word as an elementary form of poetry. The word-image and its petrification. The epithet as a means of rejuvenating the word. 'The history of the epithet as the history of poetic style' (A. Veselovsky). The fate of the works of bygone artist of the word is the same as the fate of the word itself: both shed light on the path from poetry to prose; both become coated with the glass armor of the familiar. 'Commercial Art' as proof of the death of the old art. The death of objects. Strangeness as a means of fighting the familiar. The theory of shift. The task of Futurism is to resurrect objects, to restore to man his ability to sense the world. [...] The connection between Futurist devices and devices pertaining to the verbal thought process, in general. The half-intelligible language of ancient poetry. The language of the Futurists. The scale of vowels. The resurrection of objects

(Šklovskij 1940: 68).

Het citaat is vrij lang, maar van fundamentele betekenis voor wat ons bezighoudt. We vinden er het onmiddellijk in het oog springende modernistische credo: 'the word as an elementary form of poetry', dat ook bij Van Ostaijen zal opduiken in de al even kernachtige bewoordingen: 'Poëzie is woordkunst. Niet mededeling van emoties'. Dit beginsel wordt bij Van Ostaijen geponeerd in de circulaire van een nooit verschenen tijdschrift *Sienjaal* (Proza 2: 127) en als zodanig ook opnieuw opgenomen in de uitgewerkte versie hiervan, *Et voilà. Een inleidend manifest* (Proza 2: 133). Dat de uitspraak voor hem van essentieel belang was blijkt nog uit het feit dat ze vijf jaar later, in 1925, in bijna identieke vorm opduikt in een brief aan Du Perron: 'Poëzie = woordkunst. Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada' (opgenomen door Burssens in *Self-Defence*; Proza 2: 338). In de twee manifesten van 1920 werd aan de modernistische cultivering van het woord de noodzakelijkheid verbonden te streven enerzijds naar 'ontindividualisering' van de kunstenaar (Proza 2: 127) én anderzijds naar verzelfstandiging of zelf-organisatie

van het kunstwerk (Proza 2: 129): ‘*Het kunstwerk is een eenheid*. Het kunstwerk is gesloten en aanvangloos gelijk een kring’, en:



Zelfbiografie Paul van Ostaijen.

Ik ben geboren.

> Het kunstwerk is een organisme. *Het kunstwerk is een levend wezen*. Als zulk is het *voor-zich* individuëel in de eerste betekenis van het woord: voor-zich ongescheiden. Daarom is de opgave van de kunstenaar uit: ontindividualisering. Omdat het kunstwerk door zich-zelf een organisme moet zijn en *voor zich-zelf is*. Aseïteit. Daarom moet het kunstwerk naar de wetten van *zijn* materie en *zijn* geest gedetermineerd zijn en niet naar de wetten van een vreemd lichaam en van een vreemde geest.

De autonomie van het kunstwerk, theorie die aansluit bij de opvatting van Kandinsky, de leider van *Der blaue Reiter*, dat namelijk het kunstwerk moet geboren zijn uit een ‘innere Notwendigkeit’, wordt door Van Ostaijen al verdedigd vanaf 1917 (vgl. Hadermann 1970: 54-63 en Hadermann 1976: 39). Terwijl zijn opvattingen over de ontpersoonlijking van de kunstenaar zelf later een stevige grondslag of bevestiging zouden vinden als hij in zijn Berlijnse periode in aanraking komt met Salomo Friedländer en diens uiteenzettingen over de ‘schöpferische Indifferenz’ als een niet-persoonlijke, bovenmenselijke staat, waar geen tegenstellingen mogelijk zijn. Vrijwel gelijktijdig ontwikkeld Eliot in *Tradition and the Individual Talent* ook zijn ‘impersonal theory of poetry’. Dit proces van depersonalisering (Eliot) is bij Van Ostaijen explicieter dan bij wie ook te volgen in de overgang van de subjectieve (d.w.z. romantisch of humanitair expressionistische) visie naar de dubbele ontindividualisering: én van de kunstenaar én van het kunstwerk (vgl. *Expressionisme in Vlaanderen*, 1918).

uit *Kleine Welten* (1922) van W. Kandinsky.

De idee dat het kunstwerk een op zichzelf staand levend organisme is (geïnspireerd op het constructivistische principe van de non-figuratieve kunst) vindt een parallel in de meest aangevochte stelling in Šklovskij's vroege uiteenzettingen, dat het kunstwerk *niet* de weerspiegeling of afspiegeling is van de werkelijkheid, dat kunst absoluut vrij is en met het leven zelf niets te maken heeft, in die zin dan toch dat kunst om zichzelf moet beoordeeld worden en niet in het licht van politieke, sociale, psychologische en andere gegevens. Zelfs poneerde hij het overwicht van de klank op de betekenis in sommige taaluitingen (vgl. Erlich 1969: 73). Deze laatste extreme,

vanuit materialistisch oogpunt flagrant onorthodoxe opvattingen heeft Šklovskij overigens snel moeten verloochenen.

We keren echter nog even terug tot ons uitgangspunt: Šklovskij's programmatische tekst van 1914. De meest belangwekkende en originele bijdrage van Šklovskij tot de structuralistische literatuurwetenschap bleek de idee te zijn die al in deze vroege tekst verwoord zat: ‘strangeness as a means of fighting the familiar [...] The task of Futurism is to resurrect objects, to restore to man his ability to sense the world’ (de laatste zin ook letterlijk volgens de oorspronkelijke tekst; vgl. de hierboven al geciteerde Duitse vertaling).

Dit is precies in nucleo de idee die verder werd ontwikkeld in *Kunst als procédé*, dit is het in 1916 geschreven en in 1917 gepubliceerde, opstel dat wordt beschouwd als programmatisch voor de vroege, polemische fase van het Russisch Formalisme, althans van de Opojaz-

groep in Petersburg (Leningrad) waartoe, naast het ‘enfant terrible’ Šklovskij, o.m. ook B. Eichenbaum en J. Tynjanov behoorden (vgl. Erlich 1969: 63-69 en 175-180).

Kunst is een *techniek*, stelt Šklovskij (Russisch *priëm* of *prijom*, d.w.z. middel, methode, in het Duits vertaald als *Verfahren* en ook als *Kunstgriff*, in het Engels als *device* en als *technique*, in het Frans als *procédé*); en het doel van de kunst is het overbrengen van een gewaarwording, van de ervaring van een object als een *zien* en niet als een *herkennen* (Šklovskij 1916: 15 en Todorov 1965: 90). Het is dan naar aanleiding van deze conceptie van kunst als bewuste en bewustmakende waarneming dat hij zijn bekende theorie van de ‘vervreemding’ uiteenzet: het specifiek middel dat de kunst gebruikt om het herkennen tot bewust zien te maken, m.a.w. om de desautomatisering van de waarneming te bereiken (*prijom ostranenija*; Engels *defamiliarization*, Frans *singularisation*, in het Duits steeds als *Verfremdung* vertaald, waardoor verwarring ontstaat met de vervreemingstheorie van Brecht). De theorie vond bij Šklovskij een oorsprong in zijn analyse van Tolstoy's realisme, dat de alledaagse werkelijkheid herschept door ze met ‘nieuwe’ d.w.z. ongewone woorden voor te stellen (Šklovskij 1940: 114).

Paul van Ostaijen nu, heeft aan dezelfde basis-opvatting van het woord niet identiek dezelfde, maar wel een verwante conclusie verbonden. In zijn *Open brief aan Jos. Léonard* (1922) heeft hij, uitgaande van het ‘In den beginne was het woord’, een eerste aanloop gemaakt tot een nog verder te ontwikkelen theorie van het affecteren van het woord (Proza 2: 157 en vgl. ibid. 261; over de affectering van het object ibid. 185). De poëticale waarheid luidt hier ter conclusie:

> De lezer attent maken op de meer dan journalistieke betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. De medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademhalen. Het spilwoord - aantrekkingskern, waar rond de atomen zich groeperen. Kristallisatie. De spanning van het oppervlakkige woord tot het dimensieloze. Kontrapunt. Frère Jacques. - En ook wanneer de lezer onaandachtig is, - dit is zijn goed recht, - hem malgré lui herinnering, affekt, reine elementen, die reakties uitlokken, toewerpen zodat zich een résidu vormt

(Proza 2: 158). En zowat een jaar later, in *Modernistiese dichters*, drukt hij het uit in bewoordingen die een rechtstreekse parallel vormen met die van Šklovskij:

> Door zijn wijze de fenomenen te zien onder een - wellicht slechts schijnbaar - veranderde belichting van het begrijpen, d.w.z. door het publiek een nieuw aspekt te tonen van tot beuwordens toe geziene en gewaand door-en-door gekende fenomenen, volvoert de dichter de creatie: de nieuwe goocheltoer [...] In eerste instans verrast hij [d.i. de dichter] de mensen; dan schaakt hij ze. Poëzie is eeuwig, maar een gedicht wordt uit momentele spanning; het verlangen de dingen *voor de eerste maal te zien*

(Proza 2: 163 en 164).

Dit ‘verlangen de dingen voor de eerste maal te zien’ - verlangen dat ook tot uiting komt in Van Ostaijens poëzie - kan duidelijk geïnterpreteerd worden als representatief voor het internationale modernisme, hoewel het in de geschiedenis van de Westerse

poëtica zeker geen verrassing brengt: Wordsworth opperde al een gelijkaardige verzuchting in de preface tot zijn *Lyrical Ballads* en ze komt ook bij Coleridge voor. Anderzijds zijn het acute besef van 'nowness' en het verlangen naar 'newness' typerende kenmerken van dé 'moderne mens' (Levin 1966). Erlich wijst er in dat verband zelfs op dat Jean Cocteau, bij zijn omschrijving van het doel van poëzie als een onthullen en opnieuw opfrissen van de diepere betekenis van wat ons dagelijks omringt, hierbij gebruik maakt van termen die praktisch identiek zijn met die van Šklovskij (Erlich 1969: 179-180 en vgl. Sötemann 1977).

Waar Šklovskij zich echter beperkt tot de beschrijving van 'merkwaardig makende' en 'verduisterende' procédés, m.a.w. van datgene wat volgens de Russische Formalisten literatuur precies tot literatuur maakt of de 'literariteit' (Jakobson), heeft Van Ostaijen verder gezocht naar wat hij noemt het subjectieve affect van het woord, of de 'resonans' van het woord in het onderbewuste. De opvattingen die hij hierover uiteenzette in *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst* (1925), in *Le renouveau lyrique en Belgique* (1925) en tenslotte, synthetisch, in zijn 'geestelijk testament' *De gebruiksaanwijzing der lyriek* (1926) zijn uiteindelijk toegespitst op een poging te achterhalen wat zich afspeelt tijdens het creatieve proces en, als gevolg hiervan, tijdens de reconstructie van het creatieve proces in het leesproces, want het (organisch expressionistische) gedicht lijkt een soort kruispunt waarin het onderbewuste van de lezer het onderbewuste van de dichter ontmoet. Een extra-literaire vraag dus.

In de schilderkunst wordt het isoleren van de vormen gebruikt om geïsoleerde groepen op elkaar te laten inwerken ('het trillen van de isoleringen tegenover elkaar'; Proza 2: 277) - men legge hiernaast de theorie van het complementerisme van kleuren en kleurvlakken (Proza 2: 64). Zo ook heeft het woord een resonantie, een affectering in het onderbewuste, waardoor het (een) ander(e) woord(en) oproept en het gedicht a.h.w. geïmproviseerd, maar door het bewustzijn als 'grenswacht' in bepaalde banen geleid, kan ontstaan. De vonk die hiertoe nodig is, is

> het trillen der waarden tot elkaar, het imponderabele dat in de spanning ligt tussen

> twee woorden, spanning, die door geen teken verbeeld, toch de essentiële trilling is

(Proza 2: 374 en 378).

'Vertaalt' men ook deze

> sensibilisering van het woord door de keus van de plaats in het gedicht, door zijn akties en reakties, door zijn vriendschapsbanden en zijn vijandschap, door zijn keusverwantschappen

(Proza 2: 375) in termen van de literatuurwetenschap en brengt men hierbij de redenering over van het creatieve proces op het gedicht zelf, dan zien we dat Van Ostaijen hier de essentie zelf van het structuralisme aanraakt, namelijk de wezenlijke bepaaldheid van het woord, als structuurelement, door de andere elementen van de gehele structuur. Dit is, m.a.w., wat in de linguïstiek de *contiguïteit* wordt genoemd (bijv. bij Jakobson 1960) en wat in het jargon van Todorov werd vertaald als *corrélation positionnelle:* 'En poésie, les mots entretiennent "un lien plus fort et plus étroit que dans Ie discours quotidien; entre les mots surgit une *corrélation positionnelle*". Les mots, en poésie, s'allument de feux réciproques' (Todorov 1976: 388). De verwijzing in het citaat van Todorov is niet naar Šklovskij, maar naar een tekst van Tynjanov. Waarmee tevens duidelijk wordt dat de vergelijking die hierboven werd ondernomen nog op vele punten kan uitgebreid worden.

Literatuur

BRANDT CORSTIUS, J.C.

1957 De Nieuwe Beweging. Haar internationale karakter en het aandeel van Noord- en Zuid-Nederland. In: *De Gids*, 120e jg., nr. 6, juni 1957, p. 363-389.

1976 The International Context of Dutch Literary Modernism 1915-1930. In: Bulhof 1976, p. 8-20.

BULHOF, Francis (ed.)

1976 *Nijhoff, Van Ostaijen, 'De Stijl'. Modernism in the Netherlands and Belgium in the first quarter of the 20th century. Six Essays*, ed. and intr. by Francis Bulhof. The Hague, M. Nijhoff, 1976.

ERLICH, Victor

1969 *Russian Formalism. History-Doctrine*. The Hague-Paris, Mouton, 1969, third ed.

FOKKEMA, D.W.

1976 Nijhoff's Modernist Poetics in European Perspective. In: *Comparative Poetics [...] in honour of Jan Kamerbeek Jr.*, ed. by D.W. Fokkema, Elrud Kunne-Ibsch and A.J.A. van Zoest, Amsterdam, Rodopi, 1976, p. 63-87.

HADERMANN, Paul

1970 *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*. Antwerpen, Ontwikkeling, 1970.

1976 Paul van Ostaijen and *Der Sturm*. In: Bulhof 1976, p. 37-57.

JAKOBSON, R.

1960 Linguistique et poétique. In: *Essais de linguistique générale*. Paris, Seuil, 1963 (Collection Points 17); oorspronkelijk in T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, New York, 1960.

LEVIN, Harry

1966 What was Modernism. In: *Refractions. Essays in Comparative Literature*, New York, O.U.P., 1966, p. 271-295.

MAATJE, Frank C.

1977 *Literatuurwetenschap. Grondslagen van een theorie van het literaire werk*, Utrecht, Bohn, Scheltema & Holkema, 1977, vierde uitg. (1970[1]).

OSTAIJEN, Paul van

1932 *Brieven uit Miavoye*, Antwerpen, De Sikkel - Amsterdam, De Spieghel, 1932.

1977 *Verzameld werk. Proza* 2 (ed. G. Borgers), Amsterdam, Bert Bakker, 1977, tweede druk.

OVERSTEEGEN, J.J.

1970 *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, Amsterdam, Atheneum - Polak & Van Gennep, 1970, tweede druk.

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1914 Die Auferweckung des Wortes. In: *Texte der Russischen Formalisten*, Bd. II, ed. W.D. Stempel, München, W. Fink, 1972, p. 3-17.

1916 Die Kunst als Verfahren. In: *Texte der Russischen Formalisten*, Bd. I, ed. J. Striedter, München, W. Fink, 1969, p. 3-35.

1940 *Mayakovsky and his Circle*, transl. and ed. by Lily Feiler, New York, Pluto Press, 1974.

TODOROV, Tzvetan

1965 *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* réunis, présentés et traduits par Tz. Todorov, Paris, Seuil, 1965.

1976 Théories de la poésie. In: *Poétique*, VII, 1976, no. 28, p. 385-389.

Uitverkoren, een schitterende bloemlezing door Beccy de Vries
Dolf Verroen

Aan welke eisen behoort een bloemlezing te voldoen? Kan de samensteller tevreden zijn wanneer zij of hij een aantal verhalen of gedichten heeft bijeengebracht die hetzelfde onderwerp behandelen dan wel eenzelfde thema als uitgangspunt hebben? Is een bloemlezing pas goed wanneer de keuze van de samensteller objectief of daarentegen juist subjectief is? Waarom kopen mensen een bloemlezing? Om als naslagwerk te gebruiken? Om een overzicht van iets te hebben?

In de loop der tijd zijn er heel wat bloemlezingen in omloop gebracht - over de onderwerpen ervan zullen we het maar niet eens hebben! - en die zullen heus niet allemaal slecht zijn. Maar een bloemlezing die echt indruk maakt vind je zelden. En waardoor maakt een bloemlezing indruk? Doordat de samensteller zo'n goede smaak heeft dat hij kwalitatief het beste van het beste heeft gekozen? Omdat hij een uitgangspunt had, een bedoeling, die hij met volledige inzet van zijn persoonlijkheid heeft proberen te verwezenlijken? Ik denk het laatste - al houd ik niet van antwoorden op dergelijke vragen - omdat je dan in ieder geval geen bloemlezing krijgt die iedereen met kennis van zaken had kunnen samenstellen. Een bloemlezing moet volgens mij zo'n persoonlijk stempel hebben, dat deze bijna door de samensteller geschreven lijkt te zijn. Zo'n boek is *Uitverkoren*, een bloemlezing voor de jeugd over de jodenvervolging tijdens de laatste wereldoorlog.

Het is een daad van moed van de uitgeverij Querido om een dergelijk onderwerp op zo'n volwassen manier naar de jeugd te brengen en een daad van bijna bovenmenselijke kracht van Beccy de Vries, die zelf in een kamp heeft gezeten, om zo'n boek te durven samenstellen. Haar bloemlezing is als een zelfgeschreven boek geworden doordat zij naar verhalen en gedichten heeft gezocht uit maar één beweegreden: ik (niet wij, volkomen subjectief dus) *ik* moet de jeugd vertellen wat er is gebeurd, want ik zie het weer gebeuren. Alleen met zo'n visie, met zo'n opdracht, kan iemand stelling nemen zoals Beccy de Vries dat heeft gedaan. Om te zeggen wat zij te zeggen heeft, koos zij voor haar bloemlezing dezelfde struktuur als Henk Barnard voor *Kon hesi baka*, zijn verhaal over Suriname: de geschiedenis als verbindende schakel tussen de teksten, objectieve feiten en subjectieve ervaringen die elkanders spiegel vormen.

Na een indrukwekkend voorwoord, waarin Beccy de Vries uiterst sober vertelt wat discriminatie is, waarom ze dit boek speciaal voor jonge mensen heeft samengesteld: ‘Niet veel opgroeiende mensen kunnen zich een idee vormen van wat het was en is om jood te zijn’, begint *Uitverkoren* met *Dreiging, mei 1940*, wanneer er nog 137.000 joden met een Nederlands paspoort in Holland wonen en in oktober het persoonsbewijs wordt ingevoerd met een j er op als je jood bent.

Het boek opent met een schitterend verhaal van Johanna Reiss, schitterend omdat het in eenvoudige woorden en in doeltreffende beelden het begin, het voorspel, van de jodenvervolging in Nederland beschrijft en hoe de mens zijn ogen sluit voor eigen lot: de familie vlucht niet naar Amerika omdat moeder altijd hoofdpijn heeft, Nederland geen Duitsland is en omdat vader, de enige met realiteitsgevoel, te goedwillend is, een te brave echtgenoot, om zijn zin door te drijven.

Over het begin van de oorlog, in het hoofdstuk *Oproepen*, een deel uit het dagboek van Anne Frank, waarin het achterhuis, hun onderduikadres, wordt beschreven en een verschrikkelijk verhaal van Carmiggelt over meneer Cohen, op weg naar de trein voor Westerbork. Johanna Reiss beschrijft in het openingsverhaal ook hoe zij als joods meisje op school in de steek wordt gelaten door haar vriendinnetje en daar tegenover staat een pregnant verhaal van Wil Merkies over het vriendinnetje van Max, die haar joodse vriendje in de steek moet laten omdat haar ouders de vriendschap te gevaarlijk vinden. In zijn gedicht *Joods meisje* uit Henk Fedder zonder rethoriek een echt christelijke verontwaardiging en een stukje dagboekfragment van een joodse gymnasiumleraar die zelfs in die tijd nog kon denken: ‘O ja, in de middeleeuwen werden we beroofd èn vermoord; dit laatste wordt nu nagelaten’.

Het tegendeel blijkt wel uit de gruwelijke familiegeschiedenis door Sal Santen, die begint met de vader die, om zijn gezin niet in moeilijkheden te brengen, aan de oproep gehoor geeft, in tegenstelling tot Marga Minco in *De kampeerbekers*, een fragment uit *Het bittere kruid*. Een hoofdstuk dat prachtig wordt afgesloten met een verhaal van Carmiggelt over een jongensvriendschap die eindigt in een kloof van wantrouwen.

Het hoofdstuk *Sterren en verboden*, mei 1942, begint met een dagboekfragment van een

Veluwse zakenvrouw over een niet-jood die uit solidariteit met een ster op zijn jas naar de kerk is gegaan. *De Davidster*, waarover Ida Vos in een aangrijpend gedichtje schrijft over een kind dat nog niet eens het woord jood kan lezen en Sonia Kogan in *De ster* een schoolherinnering ophaalt aan een vriendschap, ondanks de ster. Van Clara Ascher-Pinkhof het verhaal over het meisje dat van de (hoogblonde) juffrouw geen blokfluit krijgt, omdat de winkel voor joden is verboden.

Onderduiken, 1943, wordt in beeld gebracht door Johanna Reiss in een verhaal over het maken van een schuilplaats, waarin angst voor een hol het meest karakteristiek is, een verhaal van Andreas Burnier over onderduiken en de joodse school en twee verhalen van Ida Vos over Rachel, die met zeven mensen op een kamertje is ondergedoken onder een andere naam en ten slotte iedereen de schrik en de zenuwen bezorgt als ze op haar verjaardag in het pasgekregen poëziealbum per ongeluk haar eigen, joodse naam schrijft. Het is onbegrijpelijk dat iemand zulke ervaringen zonder enig effektbejag kan opschrijven. Hetzelfde geldt trouwens voor Anne Frank, waarmee dit hoofdstuk wordt besloten.

In *Razzia's* drie verschrikkelijke verhalen. Van Presser *Dingen die niet voorbijgaan*, Marga Minco *De lepelstraat* (na de razzia) en Sonia Kogan die nuchter en relativerend maar tegelijkertijd tot in ieder detail betrokken het weghalen van *De familie Kaufman* beschrijft. Een gedichtje van Ida Vos, *Aardrijkskunde*, dat ik niet kan nalaten te citeren:

> Zij had een onvoldoende
> voor aardrijkskunde
> die laatste dag,
> maar wist een week later
> precies waar Treblinka lag.
>
> Héél even maar.

De Kampen is het voorlaatste hoofdstuk. De bij de feiten opgenomen getallen van gedeporteerde en niet teruggekeerde mensen zeggen genoeg. Behalve ‘verhalen’ (als je ze tenminste zo noemen kunt) van Clara Ascher-Pinkhof en Sal Santen, een fel geschreven gevangenisherinnering van H.M. van Randwijk en dagboekfragmenten van een leraar, een verpleegster van de joodse afdeling van het concentratiekamp Vught en van Renate Laqueur uit mei 1944. Verder gedichten. Van Bert Voeten *De trein*, waarvan de beginregels ‘Er rijdt door mijn hoofd een trein vol joden, ik leg het verleden als een wissel om...’ door Margo Minco werden gebruikt als een soort motto voor *Het bittere kruid*. Een gedicht van Presser met daarin de ongelooflijke maar aan de waarheid ontleende regels:

> Men heeft, ergens mijn vrouw geslacht.
> Ik weet niet waar; nooit zal 'k het weten.
> Men heeft, denk ik, haar ook verkracht,
> vertrapt en in de kalk gesmeten.

Van J.B. Charles een gedicht over *Een Pools meisje op een stoel*, een officier die haar vermoord en na de oorlog rechter wordt. De opdracht laat aan duidelijkheid niets te wensen over: ‘voor dr. Hans Joseph Maria Globke, 13 jaar medewerker van Hitler, 14 jaar medewerker van Adenauer’. Het hoofdstuk eindigt met een eenvoudig gedicht van Hannie Michaelis, *Ghettokinderen*.

Het slotstuk De *Bevrijding*, nadat er 110.000 mensen zijn vermoord, begint met een verhaal van Marga Minco *Terugkeer*, over een ouder echtpaar wier kinderen zijn vermoord en dat acht jaar na de oorlog nog moeizaam bezig is om, stap voor stap, het leven terug te vinden in een wereld waarin de eerste S.A.-liederen alweer beginnen door te klinken. Een verhaal van vervreemding en ongehoorde moed. Totaal anders, veel feller en minder geresigneerd, zijn de twee verhalen van Clarissa Jacobi. Het ene, *De Waterlanders*, is een regelrechte aanklacht tegen de P.T.T. die haar vader na vijfentwintig dienstjaren met slechts een deel van het hem toekomende salaris de straat op heeft geschopt omdat hij een jood was en na de Bevrijding zijn familie geen geld gaf maar een gedenkboek waarin hij als vermist vermeld staat.

> Vermisten is een keurig woord. Niemand kan er aanstoot aan nemen. Er valt niets op te zeggen. Men kan moeilijk schrijven: Vergasten en verbranden. Opgehangenen. Doodgemartelden. Tot zeep en lampekappen verwerkten.

Het andere verhaal van Clarissa Jacobi gaat over tante Bessie, wier man en vijfjarig dochtertje vermoord zijn en die zelf in een experimentenblok heeft gezeten. Tante Bessie, die daar op de meest afzichtelijke manier steriel geexperimenteerd is, gaat op kraambezoek en probeert een soort reddende engel te zijn bij alle problemen die uit de oorlog zijn overgebleven. Een scherpzinnig verhaal, waarin zonder enige sentimentaliteit de verschrikkingen van het Uitverkoren zijn worden blootgelegd. Een voorbeeldje hiervan is de reactie van tante Bessie als de kraamvrouw vertelt dat zij van haar man een broche met diamanten heeft gekregen: ‘Heel goed!’, zegt Bessie. ‘Heel verstandig. Diamanten behouden altijd hun waarde. Zoiets kun je altijd in de zoom van je rok naaien als er weer eens oorlog komt’.

Beccy de Vries heeft in deze bloemlezing geen enkel aspect verwaarloosd. Zij heeft alle stukken van de legpuzzel in elkaar gepast. Behalve de gedichten *Vrede* van Leo Vroman en *Tot de doden* van Ed Hoornik en het felle *Niks aan de hand* van Annie M.G. Schmidt, bevat het hoofdstuk Bevrijding nog een heel goed verhaal van Jeanette Gunzel-Lubbers

De aktentas, waarin een man zich schuldig voelt omdat hij in de oorlog niets kwaads maar ook niets goeds heeft gedaan. Het eindigt met de door Guus Vleugel voor Jasperina de Jong en Ben Rowold geschreven schets over de vrouw die zich bij de huisvesting gaat beklagen over het feit dat haar nieuwe buren joden zijn en dan, tot slot, de onvergetelijke *Laatste roep* van Louis Paul Boon uit zijn *Kleine Oorlog:* SCHOP DE MENSEN TOT ZIJ EEN GEWETEN KRIJGEN.

Beccy de Vries / foto: Sjoerd Vellenga.

Uitverkoren is een boek waarvan je met de partizanendichter Hirsj Glik zou kunnen zeggen: ‘Met bloed en niet met inkt is dit geschreven’. Het is een boek dat iedereen zou moeten lezen, jong en oud. Want het gaat niet alleen over de vervolgden, maar ook over degenen die er aan meegewerkt hebben, zonder geweten, maar uit naam van het heilige gezag: rechters, politie-agenten, ambtenaren, keurige Nederlanders in nette rijtjeshuizen, die misschien wel bidden voor tafel. Dit boek is een waarschuwing. Niet voor later, maar voor nu. Het is meer dan een monument. Het is het bewijs waarom Israël er is en behoort te blijven.

Beccy de Vries (samenstelling): Uitverkoren.
Querido 152 blz. 16,90.

Uitverkoren
Verhalen en gedichten
over vervolgde mensen,
gekozen voor de jeugd
door Beccy de Vries
Querido

Omgangpöezie in tien lessen Les 9
Geo Staad

Schakelrijm komt in Nederland bijna niet voor, en hetzelfde geldt voor het mensenoffer, alleen is dat veel moeilijker te organiseren. Daarom raad ik u aan: kies voor het eerste. Het is even wennen, maar in wezen niet gecompliceerder dan conventionele schema's - en het heeft de onweerstaanbare bekoring van ieder bewegend patroon.

De meeste versvormen zijn samengesteld uit afzonderlijke blokken (strofen dus) die rijmschematisch gelijkvormig zijn, of zelfs identiek. Neem bijvoorbeeld het Shakespearesonnet: *abab* is gelijkvormig aan *cdcd* en *efef*. Neem dan de huis-, tuin- en keukenballade: driemaal *ababbcbc*, daarna nogeens *bcbc*. U weet nu wat ik bedoel.

Echt afzonderlijk zijn de strofen natuurlijk niet, want door hun overeenkomst horen ze bij elkaar, is er een continuiteit (de inhoud blijft hier buiten beschouwing). Maar die continuïteit is statisch, als in een rij van gelijke vierkantjes of behangbloemetjes, of pilaren voor mijn part.

De verdienste van het schakelrijm nu is, dat elke strofe al iets laat weerklinken van de volgende en iets meeneemt van de vorige. Er is dus meer dan opeenvolging: er is progressie.

Terza rima, toegepast door Dante, is de eenvoudigste vorm.

Ze is bevallig als een Bach-chaconne
Zo levendig als een Hongaarse dans
En tevens spits genoeg voor de Sorbonne

(Haar voornaam is dan ook volkomen Frans)
En och, wat zal ik verder nog verklaren?
Ze kent zichzelf, ze is al heel wat mans

Dat mag ook wel, ze telt nu zestien jaren
En aardrijkskunde kent ze ook, mais si!
Alleen, ze wil dit vak vooral ervaren

Aanschouwing moet het zijn, geen theorie
Ziehier dan mijn geschenk voor jou, Yvonne

En bon voyage met je réistui

Merk op dat de laatste schakel, *Yvonne*, annsluit op het eerste couplet en aldus de keten rondmaakt.

De nog overgebleven cursisten herinneren zich nu het schema dat in Les 7 werd verstrekt. Precies. Je zou hier met een kleine ingreep aan een terza rima sonnet kunnen komen: wijzig r. 11 in bijvoorbeeld *Dus hierbij zeg ik: vlieg eruit, hojo*, en voeg als distichon toe (ik noem maar wat) *Iets plechtigs over levensreis en zo / Geef jij me dan, vertrouw ik, graag cadeau.*

Er is anders niets op tegen om de oorspronkelijke 11e regel te laten staan. Door de rondsluiting krijgt het 12-gedeelte een ‘voltooider’ aanzien, en wordt tevens het 2-gedeelte nog zelfstandiger. Officieel kent het terza rima sonnet geen varianten. Maar deze (niet van mij) mag bestaan.

Het (oosters) kwatrijn is een versvorm die naar schakelrijm *snakt*, en daarmee het fraaie vlechtwerk oplevert dat elders ‘interlocking rubáiyát’ heet: *aaba bbcb... xxax.* Advies: laat *x* mannelijk (dus *a* vrouwelijk) zijn, aangezien een gedicht liefst niet onbeklemtoond moet eindigen. U zult merken, dat dit vormbeginsel slechts bij een even aantal strofen aan zijn trekken komt.

Een kwintijnketen zal er als volgt uitzien: *abaab bcbbc... xaxxa - a* hier mannelijk, het aantal strofen wederom even.

(Over het kwintijn heb ik nog iets op het hart. Naar me pas is gebleken, heeft Sainte-Beuve die vorm weleens voor strofen gebruikt. Onbegrijpelijk, dat niemand in welke taal dan ook uitriep: ‘Verrek! Een nieuwe versvorm! Die komt me goed van pas!’ Toegegeven, in 1837 waren echte gedichten zelden of nooit kort, maar op zijn minst als strofe had het kwintijn een bliksemcarrière verdiend).

Het systeem is op allerlei schema's toe te passen. Ik noem hier alleen maar *abcb cded... xyay* en, ook geen heksentoer, *abba bccb... xaax*; en voor hobbyisten *abcdec defghf... xyzabz*.

Een stap verder - dat klinkt doenlijker dan het is - en je krijgt *schakeldicht*, waarin niet rijmklanken maar volledige regels vervlochten zijn. De grondvorm heet *pantoum*, en andere schema's zijn evengoed bedenkbaar; weet wel, wat u zich aanhaalt.

Brieven & commentaren

Een schrijver geplugd?

In het vorige nummer van Bzzlletin stond een groot en boeiend stuk van Frank van Dijl over de Omloopsnelheid van het boek. Een deel van het artikel bestond uit interviews en één van die interviews was met Gert Jan Hemmink die zich bezig houdt met de promotie van boeken bij de Arbeiderspers. In dat interview komen enige opmerkingen voor over mij waaruit de verbaasde en wellicht zelfs terecht verontruste lezer gemakkelijk zou kunnen opmaken dat ik mij als een willoos slachtoffer van de Arbeiderspers als auteur heb laten ‘pluggen’. Daarom wil ik graag enige zaken recht zetten en mij geheel distanciëren van deze verachtelijke kletspraat van Gert Jan Hemmink.

In de eerste plaats staat er in het interview over mij:

> Hij was bereid zoveel mogelijk te schrijven. Wij zeiden: zorg ervoor dat je naam in elk weekblad komt. Op den duur zullen de mensen je uitkotsen, maar je bent wel een begrip.

Deze mededeling is van de eerste tot de laatste letter geheel aan de fantasie van Gert Jan Hemmink ontsproten. Zoiets is nooit en te nimmer door wie dan ook bij de Arbeiderspers tegen mij gezegd. Ik heb zelf nooit een enkele poging gedaan om in dag- of weekbladen te schrijven. In alle gevallen is het mij gevraagd, eerst door Rinus Ferdinandusse van Vrij Nederland in mei 1974, daarna door Midas Dekkers van De nieuwe Linie (achterpagina), vervolgens, in 1976, door Godfried van Benthem van den Bergh van het Z-bijvoegsel van NRC-Handelsblad en nog enige tijd later door K.L. Poll van het CS-bijvoegsel van NRC-handelsblad. Ook bij het Hollands Diep zijn er nooit pogingen door mij ondernomen om in het tweeweekblad te komen; ook hier ben ik gevraagd door Krik Denekamp en Max van Rooy. Bij de Haagse Post ben ik door Jan Brokken en Ron Kaal gevraagd om over muziek te schrijven. In al deze gevallen was sprake van verzoeken van anderen aan mij en niet van ‘ervoor zorgen dat je naam in elk weekblad komt’. Het enige wat ik bij de Arbeiderspers ooit over mijn veelschrijverij gehoord heb is het, bij herhaling door Theo Sontrop gegeven verstandige advies mij te matigen. Het is volledig gelogen dat er ooit gezegd zou zijn: zorg ervoor dat je naam in elk weekblad komt.

In de tweede plaats wordt in het interview gesuggereerd dat de Multatuliprijs aan mij zou zijn toegekend dankzij het feit dat de Arbeiderspers daar hun best voor heeft gedaan. Ik zal met de juryleden van de prijs spreken (Wam de Moor, Jan Donkers en Arie van den Berg) en als dit waar mocht blijken, gaat de prijs ogenblikkelijk retour naar de gemeente Amsterdam. Ik zou het totaal verkeerd vinden als een uitgeverij op de één of andere manier via manipulatie ervoor zou kunnen zorgen dat een bepaalde auteur uit hun fonds een prijs zou krijgen.

Voorts wordt er gezegd: ‘we werken met een planning: nu een roman, dan een essaybundel, in 1980 dit, in 1981 dat’. Ook deze woorden suggereren dat ik mij willoos door de uitgeverij zou laten voorschrijven wat mij te doen staat. Als er sprake is van planning dan is die toch geheel van mij afkomstig. Er staat bijvoorbeeld nog niets vast in 1980, laat staan in 1981. Er staat alleen vast dat als Gert Jan Hemmink

nog een keer dergelijke mededelingen doet over mij dat ik naar een andere uitgever zal gaan.

Natuurlijk bespreek ik mijn plannen met Theo Sontrop en Martin Ros en het is ook vanzelfsprekend dat zij mij daarbij advies geven. Maar dat advies gaat toch nooit verder dan: dat kan beter op de zomeraanbieding dan op de najaarsaanbieding en dergelijke mededelingen. Maar niemand bij de AP heeft ooit tegen mij gezegd: nu moet je eens met een bundel verhalen aankomen, nu is het tijd voor een roman, en dan en dan moet je een essaybundel inleveren. Ik heb bijvoorbeeld zelf voorgesteld om in het najaar van 1978 *Een vlucht regenwulpen* te publiceren, idem heb ik zelf voorgesteld om in het voorjaar van 1979 met een essaybundel *Ongewenste zeereis* te komen. En ook het plan voor een autobiografische roman over mijn vader die, hoop ik, dit najaar zal verschijnen, is van mijzelf afkomstig. Van wat er in 1980 zal gebeuren weet ik - en dus ook de uitgeverij - nog in het geheel niets af.

Misschien was Gert Jan Hemmink dronken toen hij zijn uitspraken deed. Het is ook mogelijk dat hij niet geheel heeft beseft wat de draagwijdte is van dergelijke mededelingen. Menig auteur zou, naar aanleiding van dergelijke misleidende en de auteur wel in een heel vreemd daglicht plaatsende opmerkingen, van uitgever veranderen. Ik zou dat ook stellig doen indien deze mededelingen gedaan waren door Theo Sontrop en Martin Ros. Nu wil ik het er nog op houden dat het ondoordachte kletspraatjes zijn van iemand die overigens uitstekend werk doet bij de AP. Het is voor een auteur geen aantrekkelijk idee dat hij zijn werken bij de uitgever in een riool werpt. In dit interview gaat een beerput open. Vreemd dat Gert Jan Hemmink, kundig reclameman als hij is, blijkbaar niet beseft dat hij op deze wijze anti-reclame maakt voor de Arbeiderspers.

Maarten 't Hart

Ik vind dat Maarten 't Hart groot gelijk heeft in zijn reactie én in zijn conclusie. Dronken was ik niet, maar de draagwijdte van mijn verachtelijke kletspraat - niet ongebruikelijk aan borreltafels - heb ik niet beseft. Ik bied een van de meest loyale auteurs die ik tot nu toe ken in het openbaar mijn excuses aan. Rest mij te zeggen, wat elke lezer van het bewuste artikel duidelijk zal zijn, dat ik als privé-persoon gesproken heb en daar ook privé verantwoordelijkheid voor draag.

Gert Jan Hemmink

Als medewerkster van de dienst boek en jeugd van het NBLC voel ik mij uiterst onaangenaam getroffen door de uitval van uw medewerker Peter van den Hoven in de richting van enige van onze publikaties. (BZZLLETIN, no. 63)

Dat de heer Van den Hoven slecht uit de voeten kon met de monografie over Gertie Evenhuis is niet zo wereldschokkend. Deze monografie is oud en hoognodig aan herziening toe. Daarbij werden onze monografieën indertijd geschreven voor jonge kinderen en niet voor volwassenen.

Zijn opmerkingen over de dokumentatiemap raken echter kant noch wal. Om de omvang van de map enigszins binnen de perken te houden worden de artikelen zorgvuldig geselekteerd en uiteraard chronologisch geordend. Dat wij de recensies

daarentegen alfabetisch per boek opnemen mag toch niet zo'n verwondering wekken. Ieder zinnig mens zal het praktisch voordeel van die

werkwijze kunnen inzien. De bibliografie wijkt niet af van wat de heer Van den Hoven in uw blad laat opnemen. Hij is op sommige punten uitgebreider, op andere punten inderdaad al weer aan aanvulling toe. Voor aanvullingen wordt door ons overigens regelmatig zorg gedragen.

Tenslotte heeft Gertie Evenhuis ons het materiaal, opgenomen in de afdeling Biografische gegevens, zelf gestuurd als reaktie op ons schriftelijk verzoek om gegevens. Vergeten? Het is inderdaad wel even geleden.

Dit alles overziende lijkt het mij dat Peter van den Hoven eerder zichzelf dan ons gebrek aan zorgvuldigheid zou moeten verwijten.

Wij hopen dan ook dat u zo vriendelijk wil zijn enige ruimte in uw blad te reserveren voor bovenstaande reaktie, dit om te voorkomen dat uw lezers de dupe worden van de onzorgvuldigheid van één van uw medewerkers.

Met vriendelijke groet,

Nederlands Bibliotheek en Lektuur Centrum

Elly Nannings-Roozenburg medewerker dienst boek en jeugd

Het naschrift bij het interview met Gertie Evenhuis was enerzijds een uiting van verontwaardiging over de slechte monografie en de slordige dokumentatiemap, - anderzijds bedoeld om een reactie uit te lokken van een service-instituut, dat over het algemeen weinig inzicht geeft over beleidszaken die betrekking hebben op informatie over jeugdliteratuur. De brief van Elly Nannings-Roozenburg op mijn ‘uitval’ is wat dat laatste betreft een uitstekend voorbeeld. Mijn kritiek wordt daarin tot een incidentele en simpel op te lossen tekortkoming gereduceerd.

De monografie wordt oud genoemd en hoognodig aan herziening toe. Voor alle duidelijkheid mijnerzijds: de monografie moet niet herzien worden maar kan regelrecht de prullenmand in. Waarom wordt een slechte monografie überhaupt uitgebracht, en waarom is die dan nog steeds beschikbaar? De monografie zou voor jonge kinderen zijn geschreven en niet voor volwassenen. Dat maakt de zaak dan alleen maar erger: de monografie is - en zeker voor kinderen - een abominabel werkstuk. Of moet ik begrijpen dat het voor kinderen niet zo nauw telt? Nee toch.

De prullenmand in dus.

Het blijft duister op grond van welke criteria de dokumentatiemappen worden samengesteld. De alfabetische rangschikking van de recensies roept bij mij *wèl* verwondering op en het praktisch voordeel van die werkwijze zie ik van geen kant. Het gaat er tenslotte om door middel van recensies *een beeld te krijgen van de ontwikkeling van een jeugd boeken-auteur* aan de hand van zijn *chronologisch* verschenen werken. Wat moet iemand die een auteur wil bestuderen met alle boeken die met *De* of *Het* beginnen willekeurig achter elkaar geplaatst? Dat is een volstrekt onzinnige zaak.

Daarbij komt dat er blijkbaar *geen selectiebeleid* wordt gevoerd ten aanzien van de recensies die opgenomen worden. Wat meer uitgebreide recensies, die op een redelijke manier ingaan op de temabehandeling en de literaire struktuur van een boek - dáár heeft een lezer wat aan! - staan naast reclameteksten als bijvoorbeeld deze:

(uit de map van Gertie Evenhuis)

> In ‘Er kan nog van alles gebeuren’ weet Gertie Evenhuis (Wij waren er ook bij) weer op een openhartige wijze de problemen te stellen die een tiener uit de provincie in Amsterdam bijna overrompelen. Voor tieners een belangwekkend boek. Uitgave van Ploegsma te Amsterdam.

Een ander voorbeeld? Dat kan, uit de dokumentatiemap over Paul Biegel dan maar, om wat afwisseling in de zaak te brengen:

> Paul Biegel. Het Spiegelkasteel (f 9,90). Uitg. Holland (geb. 80 pag.)
> Klein, echt Biegeliaans boekje over de wonderlijke wezens die het spiegelkasteel bevolken. Wie daar binnentreedt blijft eeuwig zoeken naar zichzelf. Zal het jongetje Job dat erin gaat er ooit uit komen?
> Prachtige sfeervolle illustraties van Jack Prince (10 jaar e.o.)

Twee volstrekt willekeurige voorbeelden die met vele andere zijn uit te breiden. Nu weet ik ook wel dat de Nederlandse jeugdboekenkritiek op een zeer laag niveau staat (al verandert er de laatste jaren het een en ander), het is geen excuus om dit soort nietszeggende informatie op te nemen. Daar zorgt de uitgever al voor. Op de achterflap.

Behalve dat het beleid ten aanzien van de dokumentatie over jeugdboekenauteurs - in ieder geval wat betreft de recensies - kritisch zou moeten worden bezien, dient de informatie die op deze wijze aan de lezer wordt verstrekt *samen met de auteur* te worden samengesteld. Dat gebeurt niet. Gertie Evenhuis is (en bij herhaling is me dat verzekerd) nooit gekend in de opzet van de map; zij heeft geen enkele kans gehad daarover haar visie te geven.

Een ander voorbeeld: Henk Barnard, die ik voor *BZZLLETIN* nr. 65 (april 1979) een interview afnam, heeft *tot voor enkele weken* de dokumentatiemap (die in 1977 uitkwam) zelfs nooit onder ogen gehad. Hoe komt het trouwens dat Henk Barnard ineens de map krijgt toegestuurd met de vraag of hij correcties en aanvullingen kan geven? Begint het bij het NBLC te dagen dat er iets niet klopt? Waarom dan zo'n verdedigende reactie?

Tenslotte: ik wordt er fijntjes op gewezen dat de bibliografie in de dokumentatiemap over Gertie Evenhuis niet afwijkt van wat ik in *BZZLLETIN* aan het eind van het interview heb opgenomen. Hij is op sommige punten uitgebreider, wordt er aan toegevoegd. Blijkbaar is het Elly Nannings-Roozenburg ontgaan dat het hier een literatuurlijst bij een tijdschrifteninterview betreft, en géén volledige bibliografie zoals die in een dokumentatiemap over een auteur behoort te zijn opgenomen. Dat zijn twee onvergelijkbare grootheden lijkt me zo. Iets meer onderscheidingsvermogen had ik wel verwacht.

Gebrek aan zorgvuldigheid?

Jazeker. Maar niet bij mij.

Peter van den Hoven

[Nummer 67]

De adembenemende, dramatische, betoverende, indringende, romantische, onvergetelijke, meeslepende, fantastische, schitterende, grandioze, roemrijke, legendarische, spectaculaire, fascinerende, opwindende, onstuimige, angstaanjagende opmars van boekenclubs in Nederland.

Frank van Dijl

Inleiding

In het midden van de zestiger jaren zochten Nederlandse uitgevers naar een additioneel verkoopkanaal. Ze vonden het in de boekenclubs. Boeken die al een tijdje uit waren, werden tegen een bescheiden korting aangeboden aan de leden, die zich verplichtten minstens eenmaal per kwartaal een bestelling te doen. De boekenclubs groeiden sneller dan was voorzien en werden steeds machtiger. Ze gingen eisen stellen en namen geen genoegen meer met oudere boeken. Ze wilden hogere kortingen. En... ze gingen zelf boeken produceren en werden daardoor rechtstreekse concurrenten van de uitgevers die hen hadden opgericht (en nog jaarlijks divident krijgen uitgekeerd, want ze mogen dan mopperen op de boekenclubs, die uitgevers, maar ze zijn wel mooi aandeelhouder).

En dat van dat additionele verkoopkanaal blijkt ook niet helemaal waar...

Anderhalf miljoen lezers liever lui dan moe

Anderhalf miljoen Nederlanders kopen jaarlijks voor meer dan honderdzestig miljoen gulden aan boeken... en ze komen er hun stoel niet voor uit!

Zijn ze lui?

Hebben ze drempelvrees?

't Is heel goed mogelijk.

Ze zijn misschien ook zuinig, want ze betalen per boek gemiddeld een vijfde minder dan iemand die datzelfde boek in de boekhandel koopt. Anderhalf miljoen Nederlanders sparen dus jaarlijks drieëndertig miljoen gulden uit door thuis hun boeken te kopen.

Hun winkel is de in schitterende, om niet te zeggen schetterende vierkleurendruk uitgevoerde catalogus die de boekenclub waarvan ze lid zijn hen eenmaal per kwartaal toestuurt. Ze zijn verplicht elk kalenderkwartaal minstens één bestelling te doen en kunnen daartoe kiezen uit niet minder maar ook niet meer dan vierhonderd boeken[1] verdeeld over de sectoren: Creativiteit & Hobby, Geschiedenis, Gezin & Gezondheid, Jeugdboeken, Kookboeken, Kunst, Mens & Maatschappij, Moderne literatuur, Naslag- & Plaatwerken, Oorlogsboeken, Plant & Dier, Realistische romans, Sexualiteit & Erotiek, Streekromans, Thrillers & SF en Wereldliteratuur.[2]

Voor wie in dit aanbod, dat elk kwartaal voor vijfentwintig procent wordt vernieuwd, niets van zijn geding kan vinden, is er het Kroonboek[3], dat automatisch

wordt toegestuurd als de helft van het kwartaal is verstreken zonder dat het clublid iets heeft gekocht - je hoeft er zelfs de bestelkaart niet voor in te vullen.

Het Kroonboek is, zoals ik straks zal aan-

tonen, een van de belangrijkste peilers onder het instituut-boekenclub.

Behalve boekhandel is de catalogus ook boekhandelaar. Misschien bestaat het nog, het oude type boekhandelaar: kent de smaak van elke klant en kan hem op diens eigen niveau van advies dienen omdat hij zelf alle pasverschenen boeken heeft gelezen.

Zo'n boekhandelaar is de clubcatalogus niet. Koos Schuur, die als redacteur verantwoordelijk is voor Boektiek, geeft onomwonden toe: ‘Nee, ik kan niet alle boeken lezen. Ik moet me beperken tot snellezen, want ik moet wel weten wat er in staat. Kost me tien tot vijftien minuten per boek’.

Daarom heeft hij nooit meer dan honderd woorden (maar meestal minder) nodig om een boek aan te prijzen en kenmerken zijn wervende teksten zich door een twintigtal tot in het oneindige herhaalde adjectieven: spannend, overweldigend, boeiend, romantisch, hartstochtelijk, onvergetelijk, aangrijpend, magistraal, dramatisch, adembenemend, meeslepend, fantastisch, onstuimig, ontroerend, fascinerend, opwindend, wereldberoemd...

'n Gewoon goed boek lijkt al gauw te min. Dus: van grote klasse, wereldbestseller, wereldsucces, op meesterlijke wijze geschreven, gelezen door miljoenen, verfilmd, bekend van de televisieserie - dat zijn de boeken van de Nederlandse boekenclubs. De clubcatalogus is een boekhandelaar die met vierhonderd boeken op de markt is gaan staan en van elk boek beweert dat het 't beste is.

‘Wij zijn niet de grootste, maar wel de eerste de beste’

Boekenclubs vormen geen nieuw verschijnsel. Rond de eeuwwisseling bestonden in Engeland en Amerika Book-of-the-Month-Clubs en in 1936 richtte de Haagse uitgeverij Succes (van de agenda's) de Nederlandse Boekenclub (NBC) op.

De nog altijd bestaande NBC (‘Wij zijn niet de grootste, maar wel de eerste de beste’, zegt administrateur C.W. Gramende) bracht aanvankelijk uitsluitend speciale clubedities op de markt, veelal boeken die niet eens in de reguliere boekhandel te vinden waren. Meestal werden de rechten in het buitenland gekocht en produceerde de NBC de Nederlandse editie zelf. De boekenclub vervulde hier de rol van uitgever. Deze werkwijze was uit nood geboren: omdat de NBC geen lid was van de Vereeniging ter bevordering van de belangen des Boekhandels (in het vak onveranderlijk aangeduid als ‘de Vereeniging’), en ook geen lid kón worden - er was in het reglement niet in het fenomeen boekenclubs voorzien -, kon men geen boeken kopen bij de erkende uitgevers. Toen werd nog strikt de hand gehouden aan het reglement.

Later werden er echter ook clubedities gemaakt van boeken die eerder in de gewone handel waren gebracht. Henk van Driel, public relations manager van de Europa Club International (ECI) voor boeken en grammofoonplaten BV, spreekt in dit geval van ‘de boekenclub als reprisetheater’.

In de jaren zestig bracht een onderzoek van de Stichting Speurwerk betreffende het Boek aan het licht dat een derde van de Nederlandse bevolking nooit boeken kocht, een derde weinig, en een derde veel. Het spreekt vanzelf dat de Nederlandse uitgevers in Nederland naar wegen gingen zoeken om de nooit-kopers te bereiken:

een additioneel afzetkanaal. Ze staken de koppen bij elkaar en richtten de blik op het buitenland, waar de algemene boekenclub (in Nederland bestonden behalve de NBC ook boekenclubs op protestantschristelijke basis en eigenlijk was ook de Arboreeks van De Arbeiderspers met zijn colporteurs een boekenclub) al een vertrouwd verschijnsel geworden.

De groep uitgevers, waarvan Elsevier de grootste was, kwam in contact met de Deutscher Bücher Bund die bereid was in ruil voor een minderheidsbelang kapitaal te verschaffen. Andere Nederlandse uitgevers, die lucht kregen van het project, groepeerden zich rond de Duitse uitgeversgigant Bertelsmann.

Zo ontstonden vrijwel tegelijkertijd twee nieuwe, algemene boekenclubs in Nederland: in december 1966 werd de Nederlandse Lezerskring Boek en Plaat (NLK) opgericht, in januari 1967 de ECI. Aandeelhouders van de NLK: Deutscher Bücher Bund, Becht, Bosch & Keuning, Callenbach, Elsevier, Van Goor & Zonen, Hollandia, Nelissen, BV Plaat en De Telegraaf. Aandeelhouders van de ECI: Bertelsmann, De Arbeiderspers, De Bezige Bij, Boekencentrum, Bruna, Contact, Tijl, Heideland, Helmond, Holland, Kluwer, Kohn, Allert de Lange, Ploegsma, Leopold, Van Loghum Slaterus, Meulenhoff, Oosthoek, Trustmaatschappij Rokin, Romen & Zonen, Unieboek, L.J. Veen, ICU, Zomer & Keuning en de Zuidhollandsche Uitgeversmaatschappij.

De ECI heeft een Raad van Advies bestaande uit aandeelhoudende uitgevers, maar wordt volledig gecontroleerd vanuit Duitsland. Bertelsmann heeft een meerderheidsbelang van 65 procent. Bij de NLK hebben de Deutscher Bücher Bund, Elsevier en BV Plaat[4] samen 78 à 79 procent van de aandelen.

Hoewel de NLK en de ECI evenmin als de NBC binnen de Vereeniging een officiële status genoten, bleek de beperkende bepaling die eerder de NBC dwong om zelf boeken te produceren zonder consequenties ontdoken te kunnen worden, wat niet zo vreemd is, omdat de boekenclubs eigendom zijn van erkende uitgevers. Daardoor waren de NLK en de ECI aanvankelijk wel geneigd om alleen bij hun eigen uitgever-aandeelhouders te bestellen,

zodat de programma's niet zoals thans het geval is als twee druppels water op elkaar leken.

De NBC groeide met zijn tijd mee en ging ook boeken van erkende uitgevers in zijn programma opnemen. In 1973 werd de familie-NV overgenomen door Bührmann-Tetterode en Kluwer, die ieder vijftig procent van de aandelen bezitten.

Met 800.000 leden in Nederland en België is de ECI de grootste boekenclub. De NLK telt 580.000 leden en de NBC 320.000. Ook in de omzetcijfers spiegelt deze verhouding zich af: de ECI (verslagjaar van 1 juli 1977 tot en met 30 juni 1978) negentig miljoen gulden, de NLK (1978) vijfenzeventig miljoen gulden en de NBC (1978) veertig miljoen gulden.

Genoemde cijfers hebben betrekking op Nederland en België samen. Wanneer ze per land worden opgesplitst, wijzigen de verhoudingen zich. Een derde van het ledenbestand van de ECI en de NBC woont in België: respectievelijk 265.000 en 105.000; de aanwas van nieuwe leden houdt gelijke tred met die in Nederland. De NLK doet pas sinds medio '78 zaken in België en telt inmiddels 30.000 Vlaamse leden. In België geldt dus: 1. ECI, 2. NBC, 3. NLK.[5]

In ons land is juist de NLK met 550.000 leden boekenclub no. 1. Daarna komen ECI (535.000) en NBC (215.000). Berekenen we de Nederlandse omzet (2/3 maal de totaalomzet), dan zien we: NLK vijfenzeventig miljoen gulden (de omzet in België was in 1978 volgens directeur J. Goosens te verwaarlozen), ECI zestig miljoen gulden en NBC zevenentwintig miljoen gulden.

Ter vergelijking: de totale omzet aan boeken bedroeg in 1978 iets minder dan zeshonderd miljoen gulden (waarbij wel beseft moet worden dat in de jaarcijfers van de boekenclubs ook de platenverkoop is verdisconteerd).

Aan de hand van bovenstaande cijfers en met voorbijgaan aan het niet parallel lopen van de verslagjaren en het feit dat de genoemde ledentallen betrekking hebben op het eerste kwartaal van 1979 en aan een zekere schommeling onderhevig zijn, kan worden gesteld dat het gemiddelde boekenclublid voor f 120,- per jaar bij zijn club bestelt. Leden van de ECI kopen gemiddeld voor f 112,50 per jaar, leden van de NBC voor f 125,- en leden van de NLK voor f 129,-.

Over de opbouw van hun ledenbestand zeggen de drie boekenclubs dat het een ‘dwarsdoorsnede van het Nederlandse volk’ betreft.

Henk van Driel (ECI):

> De boekenclub sloeg meteen goed aan in Nederland. Twee factoren speelden daarbij een rol: ten eerste het prijsvoordeel, ten tweede - en deze factor weegt vooral de laatste jaren zwaarder dan de eerste - het gemak van kopen per post. Je ziet hier een parallel met de groei van andere postorderbedrijven.

Geert Lubberhuizen, directeur van De Bezige Bij en president-commissaris van de ECI, valt hem bij:

> Ik geloof dat de voornaamste reden waarom iemand lid wordt van een boekenclub niet is dat hij goedkoper boeken kan kopen, maar dat ze worden thuisgestuurd. Het gekke is dat ook de verzendboekhandel - iets heel anders dan een boekenclub - is vooruitgegaan. Het thuis bestellen zit er wel in - kijk maar eens naar de thuisbankreclame van de postgiro.

Met de groei van de boekenclubs kwam tenslotte ook de erkenning. In het Reglement Handelsverkeer van boeken in Nederland van de Vereeniging wordt een apart artikel (24b) aan de boekenclubs gewijd:

> Onder een boekenclub wordt in dit reglement verstaan een onderneming, gericht op de verkoop en distributie van boeken met uitzondering van schoolboeken, op tenminste landelijke schaal aan afnemers (boekenclubleden) die een koopverplichting hebben tegenover deze onderneming. Deze afnemers verplichten zich gedurende een bepaalde periode, minimaal één jaar, een aantal aanbiedingen van de club te kopen. Het aantal verplichte aankopen zal per jaar tenminste vier bedragen, te verdelen over vier tijdseenheden. Voor elk van die tijdseenheden geldt de koopplicht. De club houdt de leden aan de overeengekomen verplichting door bij niet bestellen in een bepaalde periode een vooraf aangewezen speciale periode-aanbieding als besteld te beschouwen, toe te sturen en betaling daarvoor te verlangen.

Dit artikel wordt binnenkort, zegt Aize de Visser, voorzitter van de Vereeniging, directeur van Bosch & Keuning en commissaris van de NLK, nog uitgebreid door een bedrag te noe-

men waarvoor in elk geval gekocht moet worden. Binnen de Vereeniging heeft men nu de indruk dat het Reglement ruimte biedt aan boekenclubs die geen echte boekenclub zijn: 'Die signalen bestaan'.

De Visser doelt op het feit dat sommige uitgevers erkenning als boekenclub hebben aangevraagd omdat ze boeken in serie uitbrengen.

Intussen heeft de Nederlandse Boekverkopersbond (NBB) zich tijdens haar jongste jaarvergadering op 7 mei in Utrecht ook niet onbetuigd gelaten. Er werden voorstellen gedaan ter reglementering van boekenclubs die niet door alle leden als reëel werden ervaren. Zo pleiten de boekverkopers voor

> een (uiterlijk) voor het publiek duidelijk waarneembaar verschil (...) tussen een uitgave aangeboden door een boekenclub en de editie die door de boekhandel wordt gevoerd. De voor de boekhandel zo discriminerende prijsvergelijking moet terstond komen te vervallen.

Bovendien eisen de Nederlandse boekverkopers dat 'het tijdstip van publicatie van de boeken-clubeditie (...) geruime tijd (komt) te liggen na het verschijnen van de uitgave in de boekhandel (bijv. 2 jaar)'.

Op 27 juni, op de algemene ledenvergadering van de Vereeniging, zullen de voorstellen van de NBB tot aanpassing van het boekenclubartikel in het Reglement ter tafel komen.

'Het lijkt me dat hier niemand erg gelukkig mee zal zijn', zegt Henk van Driel, 'maar in eerste instantie de uitgevers niet. Ik geloof dat de voorstellen een beetje onrealistisch zijn. Zo'n vaart zal het niet lopen'.

Aandeel van de boekhandel neemt af, aandeel van de boekenclubs neemt toe

Aanvankelijk was bijna iedereen tevreden: de uitgevers die een nieuwe markt hadden aangeboord, de boekenclubs die snel in omvang toenamen, de lezers die een paar guldens konden uitsparen. Alleen vanuit de erkende boekhandel werden bezwaren gehoord: men vreesde dat de korting die de boekenclubs hun leden geven het aandeel van de boekhandel in de verkoop van boeken zou ondergraven. In de optimistische kijk van de belanghebbenden, dat boekenclubleden hun schroom zouden overwinnen en ook meer in de boekhandel zouden gaan kopen, had men weinig fiducie.

Henk van Driel:

> Een onderzoek onder oud-boekenclubleden heeft uitgewezen dat vijfenzeventig procent na afloop van het lidmaatschap weer in de 'oude fout' verviel: het weinig of niet kopen van boeken.

Het lijkt erop dat de boekenclubs in plaats van de mensen die *nooit* een boek kochten *naar* de boekhandel te lokken de mensen die *weinig* boeken kochten van de boekhandel *weg* hebben gelokt en dat van de oorspronkelijke doelgroep grotendeels voorbijgegaan wordt.

Cijfers van de Stichting Speurwerk wijzen duidelijk in die richting[6]:

Aantal gekochte boeken in stuks

Aankoopplaats	1974	1975	1976	1977	1978
	%	%	%	%	%
Boekhandel	53	53	54	54	51
Boekenclub	11	11	12	13	16

Ook in de boekenomzet in geld heeft de boekhandel terrein moeten prijsgeven waar de boekenclubs terrein hebben gewonnen:

Boekenomzet in geld

Aankoopplaats	1974	1975	1976	1977	1978
	%	%	%	%	%
Boekhandel	55	55	56	56	53
Boekenclub	14	13	15	14	18

Deze cijfers bezorgen menig boekverkoper nachtmerries, vooral nu hij te maken heeft met een stagnerende markt. Vorig jaar werden bijna twee miljoen boeken minder verkocht dan in 1977 (en meer dan drie miljoen minder dan in '74) en de omzet in geld bleef onder het in 1977 bereikte totaal.[7] Bovendien hangt de boekhandel als een zwaard van Damokles de opheffing van de verticale prijsbinding boven het hoofd, waardoor het verkopen van boeken helemaal in de sfeer van de wasmiddelen getrokken zal worden.

Boekenclubs bedreigen de boekhandel in zijn bestaan en tasten bovendien de geloofwaardigheid van de strijd om het behoud van de verticale prijsbinding aan, vindt Rob van Gennep, boekhandelaar, uitgever en bestuurslid van de Koninklijke Nederlandse Uitgeversbond (KNUB), in welke laatste hoedanigheid hij hier aan het woord is. ‘Elke keer als je pleit vóór de verticale prijsbinding hoor je van buiten het boekenvak het argument: maar jullie leveren toch ook aan boekenclubs?’ (Als uitgever doet Van Gennep overigens nauwelijks zaken met de boekenclubs).

De verticale prijsbinding - dit zij hier voor een beter begrip van de problematiek opgemerkt - betekent dat niemand een boek beneden de door de uitgever vastgestelde prijs mag verkopen. Het boekenvak is de laatste bedrijfstak in Nederland waar de vaste prijs nog wettelijk wordt beschermd, maar of dat nog lang het geval zal zijn, is nog de vraag: Zweden schafte de vaste boekenprijs al jaren geleden af, Frankrijk volgt op 1 juli 1979 en in Nederland is de zaak-Maxis nog steeds sub judice.[8]

In feite vormen de boekenclubs een verstoring van het stelsel van de verticale prijsbinding: zij bieden hun boeken immers aan met

korting, iets wat de boekhandel niet mag. Weliswaar staat daar de koopplicht van de leden tegenover, maar hoeveel is die waard?

Stel dat een lid in een bepaald kwartaal verzuimt een boek te bestellen, dan is de boekenclub verplicht 'een vooraf aangewezen speciale periode-aanbieding als besteld te beschouwen, toe te sturen en betaling daarvoor te verlangen' (Reglement). Het lid is gebonden aan de spelregels die bij de ECI als volgt zijn geformuleerd:

> (...)
> 3. U belooft gedurende uw lidmaatschap ieder kwartaal tenminste één boek, plaat of cassette uit de catalogus te bestellen.
> (...)
> 5. Wanneer u voor een telkens in de catalogus vermelde datum nog niet besteld hebt en geen aankoop hebt gedaan in een van de clubwinkels,[9] geeft u te kennen de aanbieding van het kwartaal, het kroonboek, te willen ontvangen.

De spelregels van de NLK werden agressiever geformuleerd:

> (...)
> d. Van leden die ondanks herhaalde aanmaningen niet betalen of bestellen kunnen wij de nakoming van deze verplichtingen vorderen onder berekening van 15% van het openstaande saldo als incassokosten met een minimumbedrag van f 12,50 en de kosten van een eventuele gerechtelijke vordering. De opeisbare kwartaalverplichting bedraagt in dat geval maximaal de clubprijs van de kroonkeuze voor ieder kwartaal waarin niets werd afgenomen.

Voordat de boekenclub overgaat tot het toezenden van het kroonboek, krijgt het in gebreke blijvende lid een 'bestelherinnering'. Henk van Driel (ECI): 'Als iemand

niet uit zichzelf bestelt, is het einde van het lidmaatschap wel in zicht - die hoeft niet zo nodig meer'.

Zeven tot acht procent van de ECI-leden doet voor de beslissende datum (20 februari, 20 mei, 20 augustus, 20 november) geen bestelling en krijgt tenslotte het kroonboek thuisgestuurd.

Zeven tot acht procent van 800.000 leden is, zeg maar, 60.000 leden die een kroonboek thuis krijgen en moeten kopen: 't is niet gering.

'Maar', zegt Henk van Driel,

> we krijgen veel kroonboeken retour: vier procent van het totaal. Daar houden we bij voorbaat rekening mee. Wij laten de leden die zich niet aan hun verplichting houden gewoon afvloeien: wij gaan niet zitten drammen, maar willen ons in de verhouding met de consument zo vriendelijk mogelijk opstellen.

Ook Aize de Visser, commissaris van de NLK, zegt dat het voor een boekenclub even moeilijk is om een lid aan zijn verplichting te houden als het voor een boekhandelaar is om een deurwaarder op een onwillige klant af te sturen, waardoor de koopplicht, die zowel de basis is van de erkenning van de boekenclubs door de Vereeniging als van het lidmaatschap van een boekenclub, een wassen neus lijkt.

Eigenlijk handelt de boekenclub die een teruggestuurd kroonboek accepteerd en er dus geen betaling voor verlangt in strijd met het Reglement, wat hem kan komen te staan op een berisping, een beboeting tot een maximum van f 50.000,-, het ontnemen van de erkenning of het bekendmaken van naam en aard van de overtreding in het Nieuwsblad voor de Boekhandel.

Daarom loopt die boekenclub er natuurlijk niet zo mee te koop dat hij zo aardig is om geen deurwaarders op zijn leden af te sturen, maar niet alleen daarom. Want als ieder lid weet dat niemand hem kan verplichten dat kroonboek te kopen als hij daar om wat voor reden dan ook geen zin in heeft, zal hem die hele koopplicht een zorg zijn. En dat kan de oplage van het kroonboek danig beïhvloeden.

De boekenclubs gaan steeds meer boeken zelf maken

Ik zei al dat het kroonboek een van de belangrijkste peilers onder de boekenclub is.

Het verkoopt zichzelf immers en dat in een voor Nederlandse begrippen zeer hoge oplage: laten we het in het geval van de ECI maar houden op 50.000 exemplaren, maar voor een roman van bijvoorbeeld Rosemary Rogers is een getal van 80.000 waarschijnlijk meer in overeenstemming met de werkelijkheid. Het is logisch dat de ECI deze boeken liever zelf produceert dan ze van een uitgever te kopen. Dat is dan ook precies wat de ECI doet: net als indertijd de NBC koopt de ECI rechten in het buitenland, laat de boeken vertalen (de ECI heeft een team van tien vertalers tot zijn beschikking), laat de boeken drukken op de persen van Bertelsmann in Duitsland (die voor alle ECI-vestigingen in de hele wereld draaien) en voila...! een kroonboek!

Eigenlijk geeft de ECI dit boek zelf uit, maar toch zal de naam van de club niet als uitgever worden genoemd. Een officieel erkende uitgever neemt een bescheiden aantal exemplaren over en krijgt in ruil daarvoor zijn naam op de titelpagina. Niet alleen kroonboeken worden zo vervaardigd: voorzichtige schattingen zeggen dat de ECI vijftig tot vijfenzeventig boeken uit zijn programma zelf produceert.

Geert Lubberhuizen, president-commissaris van de ECI:

> Dat zelf boeken maken is iets waar de ECI altijd voor op zijn lazerij krijgt. Maar de andere boekenclubs doen dat net zo goed, alleen de ECI komt er recht voor uit. Voor het allergrootste gedeelte worden de boeken nog steeds van de uitgever betrokken. Dat de ECI een complete uitgeverij zou worden... dat is het stomste wat ze ooit zouden kunnen doen. De know-how van twintig uitgeverijen in één bedrijf onderbrengen, dat red je nooit - en ze zouden moeten produceren als twintig uitgeverijen: dat zou implicaties hebben voor de investeringen. Wat dat betreft geloof ik toch wel dat er evenwicht is door het vrije spel der krachten.

Maar Laurens van Krevelen, directeur van Meulenhoff Nederland, vertrouwt daar minder op. Hij zegt:

> Het beleid van de ECI is er nu op gericht een kwart van zijn fonds zelf te produceren, ze kopen rechten in het buitenland en hebben genoeg geld om uitgevers te overbieden. Als een bepaalde schrijver interessant is voor een boekenclub, wordt het alleenrecht gekocht. Het is een heel andere marktbenadering. Een groep van met de ECI samenwerkende uitgevers kant zich tegen deze politiek. Als het zo moet wordt samenwerking tussen een boekenclub en uitgevers problematisch.

Aize de Visser, voorzitter van de Vereeniging, uitgever, commissaris van de NLK:

> Ik moet zeggen dat ik er wel eens van heb gehoord dat de ECI zelf produceert, maar noch als voorzitter, noch als uitgever ben ik ermee geconfronteerd. Ik denk dat het voor de Nederlandse uitgevers geen vrolijk vooruitzicht is.

Hij voegt er aan toe:

> Dit zijn zaken van de KNUB. Het is een zaak tussen de ondernemers-uitgevers en de ondernemers-boekenclubs. Daar zal de Vereeniging zich bepaald niet mee bemoeien.

Is het zelfproduceren dan geen ontduiking van het Reglement?
De Visser:

> Dat is er niet voor de bescherming van bepaalde ondernemingen, maar om de vaste prijs te handhaven. We hebben te staan voor de belangen van alle leden: ook de boekenclubs.

De Groep Algemene Uitgevers (GAU) binnen de KNUB houdt zich momenteel bezig met de

problematiek rond de boekenclubs. Een van de heetste onderwerpen van discussie, na het zelfproduceren, vormen de eenzijdig door de boekenclubs afgekondigde leveringsvoorwaarden, waaraan, aldus de brief van januari 1979 die de NLK, de NBC en de ECI gezamenlijk aan de Nederlandse uitgevers hebben gestuurd, ‘een aantal bepalingen (is) toegevoegd, die ondersteuning ten doel hebben van het streven een vaste particuliere prijs voor het boek te handhaven’. Het spreekt vanzelf dat ook boekenclubs belang hebben bij de vaste boekprijs. Vandaar een bepaling als:

> Indien niet nadrukkelijk schriftelijk anders overeengekomen, garandeert de leverancier, dat een door de club besteld boek niet voor exploitatie in Nederland en België in welke vorm dan ook anders dan uitsluitend tegen de vastgestelde particuliere prijs via de boekhandel, alsmede via de club ter beschikking gesteld zal worden.

Ook in andere bepalingen voelen de uitgevers zich tekort gedaan, zo bijvoorbeeld deze:

> Bij weigering van een verzoek tot retournering verkrijgt de club het recht tot verkoop van het betreffend restbestand via de daartoe geëigende kanalen, in afwijking van bestaande afspraken met de leverancier over de prijsstelling ten opzichte van de leden van de club.

Met andere woorden: als een boekenclub met een partij boeken blijft zitten, moet de uitgever ze maar terugnemen als hij tenminste niet wil dat ze in de ramsj terechtkomen. Dat kan een uitgever niet willen, bijvoorbeeld als het boek nog in de gewone boekhandel ligt voor de gewone prijs. In het verleden hebben de boekenclubs ook wel boeken verramsjt totdat de Vereeniging er een stokje voor stak.

Overigens lijkt de kans dat een boekenclub zijn boeken niet kwijt kan erg gering, omdat marktonderzoeken de mensen die het programma moeten samenstellen voortdurend op de hoogte houden van de smaak van de leden. Literatuur is in die programma's slecht vertegenwoordigd; het gaat, om met Rob van Gennep te spreken, ‘alleen om de goedverkopende boeken, om de winst, niet om de culturele waarde’.

‘Je werkt voor een groot publiek, dat is het, en dat moet je geven wat het hebben wil’

Koos Schuur is redacteur van de ECI: hij wijst in eerste instantie de boeken aan waarvan hij vindt dat ze in het programma moeten worden opgenomen. In een vergadering van stafleden wordt vervolgens bepaald of de ECI het boek inderdaad neemt, zo ja: in welke hoeveelheid, en welke plaats het in de clubcatalogus krijgt. Lubberhuizen: ‘Een boek dat bovenin een rechterpagina wordt gepresenteerd, verkoopt meer exemplaren dan één dat onderin een linkerpagina wordt afgebeeld’.

Waarop beoordeelt de redactie de boeken? Schuur:

> Dat is natuurlijk vrij moeilijk. Het programma bestaat uit verschillende onderdelen. De regel is dat we per kwartaal twintig nieuwe romans brengen,

waarvan negen literaire. In totaal komen we elk kwartaal met een totaal van honderd nieuwe boeken, maar in datzelfde kwartaal zijn er in Nederland waarschijnlijk duizend nieuwe boeken uitgekomen. Je moet dus kiezen en je kiest wat voor je publiek het beste is.

???
Schuur:

Je hebt een beeld aan de hand van de verkoopcijfers van wat je wel en wat je niet moet doen. Daarnaast neem je proeven. We deden dat met 'Ulysses' van Joyce, wat niemand zag zitten behalve ik. We verkochten er erg veel van: vierduizend exemplaren.
Je werkt voor een groot publiek, dat is het, en dat moet je geven wat het hebben wil. Ik kan wel essays brengen over de Romeinse literatuur, maar die leest niemand. Je moet wel proberen een heel kleine groep, al is dat maar één-honderdste van je ledenbestand, te bedienen.[10] Komt er een film, 'Centennial', dan neem je dat boek. Sommige schrijvers liggen goed in de markt, dan neem je die op. Er zijn ook boeken in het programma die binnen twee maanden twintigduizend exemplaren verkopen.
Je bent dus eigenlijk voortdurend op de hoogte van wat er op de boekenmarkt gebeurt. 'n Kookboek, een geschiedenisboek - je hebt toch wel kijk op de kwaliteit. Je brengt datgene wat het beste is, dat wat een vrij grote toegangspoort heeft tot het publiek. Je moet enigszins open staan voor een groot publiek.
Zuidamerikaanse literatuur: we hadden verschillende boeken, maar er liep er maar een van: 'Honderd jaar eenzaamheid' van Marquez. De anderen deden absoluut niets, ondanks wat je er bij schrijft. Daarna word je een beetje huiverig voor romans uit Zuid-Amerika. Sartre en De Beauvoir lopen uitstekend, maar Franse auteurs van iets latere datum zou ik niet durven brengen.

Koos Schuur: 'Je volgt de markt. 't Is een soort golfbeweging, een beetje gokwerk'.

Niet alle schrijvers willen in een boekenclub

Een additioneel verkoopkanaal, dat is wat de uitgevers zochten toen ze in de zestiger jaren dachten over het oprichten van een boekenclub. Ze zitten nu mooi met de gebakken

peren: de boekenclubs zijn hun boven het hoofd gegroeid, of, zoals Laurens van Krevelen het uitdrukt: 'De vriendschapsverhouding tussen uitgevers en boekenclubs is wel verleden tijd. Het kind is te groot geworden. Het speelt vader en moeder tegen elkaar uit'.

Over één groep belanghebbenden is hier nog niet gesproken: de schrijvers.

De oorspronkelijke filosofie, dat met boekenclubs mensen bereikt konden worden die anders nooit boeken kochten, was ook voor hen aantrekkelijk. Hun publiek zou aanzienlijk worden uitgebreid.

De praktijk wijst uit dat de oplagen van literaire boeken sinds de opkomst van de boekenclubs gemiddeld niet hoger zijn geworden. Alleen werk van gevestigde auteurs als Claus en Campert kan dankzij de boekenclubs telkens worden herdrukt (hun boeken lopen vaak mee in de wervingsacties, waarin vier boeken worden aangeboden voor tien gulden).

Niet alle auteurs zitten erom te springen om in het programma van een boekenclub te worden opgenomen en niet alleen omdat ze het genant vinden om tussen de streekromans in de catalogus te staan. Ze krijgen er namelijk heel weinig geld voor.

Vijf procent van de prijs waartegen het boek is verkocht minus de BTW om precies te zijn. Wordt hetzelfde boek in een boekwinkel verkocht, dan krijgt de schrijver tien procent van de verkoopprijs minus BTW: meer dan de helft dus.

Laurens van Krevelen:

> Toch hebben de Nederlandse uitgevers er voor de auteur meer uitgesleept dan elders in de wereld het geval is. Daar moeten schrijvers soms genoegen nemen met twee tot vier procent. Het percentage is wel lager dan in de boekhandel, maar het is sneller verdiend.

Als straks steeds minder boeken via de boekhandel en steeds meer via de boekenclubs worden verkocht, zullen de schrijvers er merkbaar op achteruit gaan.

Het is aan de schrijver zelf om te bepalen of zijn werk bij een boekenclub terecht komt. In de standaardcontracten komt daaromtrent een bepaling voor. Lubberhuizen:

> Hermans wil niet. Hij streept die bepaling in het contract altijd door. Mulisch bekijkt het van geval tot geval. Claus kan het niet schelen. Het gekke is: voor alle drie de gevallen is misschien wat te zeggen. Het zou best eens kunnen zijn dat een boek van Hermans nauwelijks een grotere oplage krijgt bij een boekenclub. Ik geloof dat Mulisch er verstandig aan heeft gedaan sommige boeken wel bij een boekenclub onder te brengen, en Hugo Claus vaart er wel bij. Voor hem is de boekenclub duidelijk additioneel.

Toen *De schaamte voorbij* van Anja Meulenbelt een enorm succes bleek, toonden de boekenclubs ineens belangstelling. Rob van Gennep, de uitgever van het boek:

> We hadden er al haast honderdduizend van verkocht. Mij had het niet kunnen schelen - ik leefde toen ook nog in de veronderstelling dat je een ander publiek bereikt -, maar Anja Meulenbelt wilde niet.

‘Het zou fantastisch zijn geweest als...’

‘Het is heel jammer dat het niet is gelukt de nooit-lezende Nederlanders te bereiken’, zegt Rob van Gennep.

> Het zou fantastisch geweest zijn als de boekenclubs binnen die drieëndertig procent vaste grond onder de voeten hadden gekregen. Nu dat niet het geval blijkt te zijn, vind ik deze opmars der boekenclubs buitengewoon onrustbarend.

Geert Lubberhuizen:

> Als uitgever-commissaris heb je de taak om ervoor te zorgen dat de relatie uitgeversboekenclubs goed blijft en daar gaat af en toe inderdaad nogal wat tijd in zitten. Aan uitgeverskant moet je leren leven met het fenomeen, aan de andere kant zijn die boekenclubs zonder uitgevers ook nergens.

Hebben uitgevers als uitgever en als aandeelhouder in een boekenclub geen tegenstrijdige belangen?

Lubberhuizen:

> Op een bepaalde manier zijn er tegenstrijdige belangen, dat zit in het hele fenomeen. Ik ga ervan uit dat ieder voor zich zelf zich zo sterk mogelijk opstelt en dat er vanuit die positie een compromis gevonden moet worden.

Waarom werken uitgevers aan de boekenclubs mee als deze allerwegen als bedreigend worden ervaren?

Je kunt vaak zeggen dat een uitgever dankzij een boekenclub hogere oplagen kan maken en dat daardoor de productieprijs per stuk lager wordt, en dus ook de winkelprijs. Aantrekkelijk voor alle lezers.

Laurens van Krevelen:

> In de voorraden boeken zit veel kapitaal. Je moet ervoor zorgen dat het vastgelegde kapitaal niet te groot wordt. Om het risico van een oplage te verminderen kun je proberen een boekenclub te interesseren, maar als die merkt dat je graag wilt verkopen, zeggen ze: geef maar een paar procent meer korting. Het grote aanbod van boeken aan clubs geeft hun een machtspositie bij het vaststellen van de inkoopvoorwaarden.

Uitgevers zijn niet geheel vrij van opportunisme.

> De boekhandel nam vroeger een belangrijk deel van het exploitatierisico over. Bij aanbieding kocht de boekhandel een derde van je oplage, nu is dat een zesde, een zevende, een tiende soms. Het risico komt

nu helemaal naar de uitgever toe. Weliswaar zijn de boekenclubs een nieuwe risiconemer geworden, maar ze hebben een computer die voor hen uitrekent waar hun eigen risico begint. Vaak kopen ze daardoor met kleine aantallen tegelijk in, waardoor de functie van de club als mederisiconemer geheel verdwijnt

aldus Meulenhoff-directeur Van Krevelen.

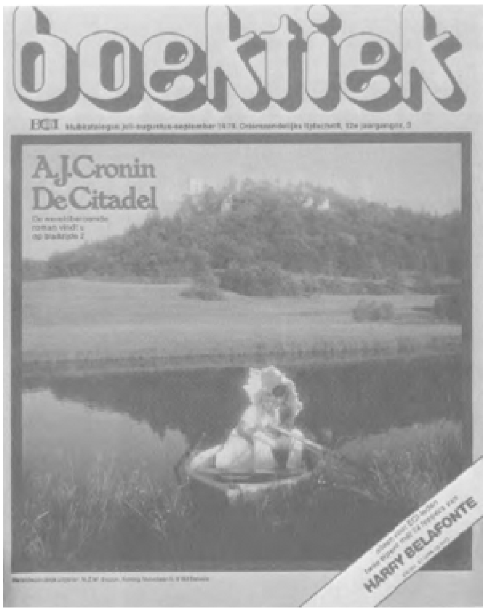
'De voortekenen zijn aanwezig', zegt hij, 'dat er een duidelijke belangentegenstelling komt tussen uitgevers en boekenclubs, die zal ook de solidariteit tussen de uitgevers onderling bevorderen.

Want ook de uitgevers die nog veel en goede zaken doen met boekenclubs zullen vroeg of laat tot de ontdekking komen dat ze met handen en voeten gebonden zijn, tenzij de uitgevers een front vormen.

Boektiek een cultureel magazine?

'n Belgenmop tot slot. De Belgische posterijen geven korting aan culturele tijdschriften. Een cultureel tijdschrift is een blad waarin een paar informatieve artikeltjes staan. Wat doet nu de ECI? Voor de Belgische editie van Boektiek worden de bladzijden met boeken over sexualiteit en erotiek, die in België toch niet mogen, gewipt en daarvoor in de plaats komen een paar informatieve artikeltjes over onderwerpen als pakweg: Gaat de televisie het boek vervangen? Boektiek is dus een cultureel magazine. De ECI krijgt dus een hoop korting van de Belgische PTT.

Een derde van de 800.000 ECI-leden woont in België.



Eindnoten:

1 En honderdvijfenzeventig platen en musicassettes. Twintig procent van de bestellingen heeft daarop betrekking, aldus Henk van Driel van de ECI (zie hierna). In dit verhaal laat ik deze tak van de boekenclubs rusten.
2 Ontleend aan Boektiek, clubcatalogus van de ECI, 13e jaargang nr. 1, jan.-feb.-mrt. 1979.
3 De ECI spreekt van Kroonboek, de NLK van Kroonkeuze, de NBC van Kwartaalselektie. Ik zal hier samenvattend het woord Kroonboek gebruiken.
4 Gevormd door alle belangrijke Nederlandse platenmaatschappijen (behalve CBS en Johnny Hoes) ten behoeve van de verkoop van hun producten via andere kanalen dan de platenwinkel.
5 Zie ook: Jan Servaes: De boekenindustrie in Vlaanderen; Katholieke Universiteit Leuven, 1978.
6 Speurwerk Boeken Omnibus, jaar 1978. Maart 1979. De overige verkoopplaatsen zijn: kantoorboekhandel (in stuks 3%, in geld 3%), verzendboekhandel (in stuks 4%, in geld 5%), warenhuis (in stuks 8%, in geld 5%), kiosk (in stuks 1%, in geld 1%), markt en tweedehandswinkel (in stuks 2%, in geld 1%) e.a. (Cijfers 1978).
7 Aantallen: 1977 34.331.000, 1978 32.799.000 (1974 35.381.000; omzet in geld: 1977 f 699.023.000, 1978 f 599.011.000.
8 Zie ook: Omloopsnelheid 3. Het boekenvak in beweging; een inleidende verkenning door Frank van Dijl. Bzzlletin no. 65, april 1979.
9 In de grote steden hebben de boekenclubs eigen winkels, waar alleen leden kunnen kopen.
10 Nog altijd achtduizend mensen!

Geuren, schuld & schaamte*
Louis Ferron

Seizoenen waaiden af en aan. Er ging veel om in de natuur zowel als in de mensen. Men sprak van rondzwervende bendes en ternauwernood bedwongen staatsgrepen; vreemde heren balden vuisten, harde liederen klonken op. De tijd leek rijp voor iets al wist geen mens waarvoor. Ik herzag mijn gedicht op zodanige wijze dat het in niets meer geleek op wat mij oorspronkelijk voor ogen had gestaan. Het werd tot een bizar getoonzet loflied op een niet met name genoemd persoon. Op de plaatsen waar ik eerst, tot tranen toe geroerd, mijn dichterlijke aandrang de vrije loop had gelaten en bepaalde hoedanigheden van die persoon in lyrische bewoordingen had bezongen, daar zette ik nu regels vol bitterheid en hoon. Ik begreep heel goed dat mijn inspirator hier Spalanzani heette en dikwijls was het mij te moede dat de persoon die ik wilde beschrijven en die het symbool van mijn gelukkige kleuterjaren had moeten zijn, door de slanke gestalte van Spalanzani opzij werd geduwd. De groene ogen, het lange, rossige haar maakten plaats voor de donkere ogen en de zwarte lokken van mijn vriend. Het was een gruwelijke belevenis te ervaren dat het gedicht mij ontglipte en met eigen mond begon te spreken. Anderzijds was het ook een bevrijdende ervaring te merken dat ik in staat bleek zinnen op papier te krijgen die ik niet had willen schrijven; dat ik los van mezelf staande constructies wist te bedenken die door hun mate van abstractie alleen al zo licht van gewicht werden dat ze schenen te ontvlieden aan de normen van rijmschema en metriek. Ik begon te begrijpen dat het schrijven van een gedicht niet noodzakelijk iets met emoties te maken heeft, dat het oproepen van emoties ook een werk van louter ijver en toewijding kan zijn. Een toewijding waaraan? Zeker niet aan het gedicht zelf. Het leek me eerder een toewijding aan een doelbewuste strategie van overgave. Ik maakte iets stuk, richtte onherstelbare vernielingen aan. Uit dat proces van afbraak ontstond iets nieuws en ongehoords dat ik zelf nog allerminst wist te duiden maar waarvan de morbiditeit me hysterische lachbuien bezorgde.

Meer dan eens bleef ik van de colleges thuis om mijn behoefte aan vernietiging te bevredigen. En altijd weer volgden daarop de diepste schuldgevoelens, omdat wat ik vernielde niet minder was dan mijn jeugd. Met ogen vol tranen nam ik dan het portret van Olimpia van tafel en bracht het tot vlak voor mijn gezicht. ‘Zusje’, fluisterde ik, ‘lief zusje’, en ik drukte een kus op het koele glas. En ergens, in een heel ver land zetten de tuttiviolen in, ze kwamen nader en nader, werden omrankt door ijle blaasinstrumenten en ondersteund door smartelijk koper. Heuvels gleden voorbij, in lieflijke dalen dwaalde het vee, vogels kwetterden in de bomen, er klonk een volkswijsje en in de boomgaard achter mijn ouderlijk huis stelde ik mijn tinnen soldaatjes op in slagorde.

Verderop in de boomgaard speelde Olimpia, gekleed in een wit batisten jurkje, een spel vol gebaren en rituelen waarvan ik de herkomst en betekenis niet raden kon omdat mijn zusje zoveel ouder was dan ik, wel zes jaren, een mensenleeftijd. Ze sprong van boom naar boom, volgens wat wel een vooropgezet schema moet zijn geweest, en riep bij iedere boom een ander woord. Bij sommige woorden moest ze lachen, bij andere trok ze juist weer een ernstig gezicht. Waren het de namen van jongens uit haar klas? Ik gooide mijn soldaatjes om en vroeg haar of ik mee mocht

spelen. Ze hinkelde in mijn richting en bleef vlak voor me staan. Vanuit mijn zittende houding keek ik langs haar kniekousen naar boven, waar het stil en geheimzinnig was. De in het dal achter de boomgaard weggezakte violen kwamen opnieuw opzetten. Het was de vierde symfonie van Bruckner en de violen klonken zo mooi omdat ik toen nog niet wist dat mijn zuster me dat nooit zou kunnen vertellen. Zou ik dat wel geweten hebben dan zouden de zware klanken mij oneindig veel droever in de oren hebben geklonken.

Omdat het lente was en de herinnering het zo wil, dreven samen met de vioolklanken de geuren van appelbloesem langs. Ik dacht dat die geuren uit de lendenen van Olimpia kwamen en die gedachte maakte me zo onuitsprekelijk gelukkig dat ik het spontaan op een huilen zette zodat Olimpia, die vast van plan moet zijn geweest mij een beetje te plagen, door haar knieën zakte en beschermend haar handen om me heen sloeg.

Er is zoveel dat ik niet begrijp uit die periode. Hoe het bijvoorbeeld mogelijk was dat Olimpia en ik daar samen onder de appelbomen zaten, terwijl ze me geheimen toevertrouwde die desondanks geheimen bleven omdat ze in een taal werden uitgesproken die ik niet verstond; de taal van een bakvis, vol kwikken en strikken, giechelende uithalen en diepe zuchten. Wat bond ons, ondanks het leeftijdverschil? Olimpia moet heel beslist voorgevoelens hebben gehad van wat ons te

wachten stond. Ze kon soms zo verdrietig in de verte staren. En soms kon ze, als mamma haar iets vroeg, zo onverwacht bits reageren. Ze was al aan het afbetalen op de rekening die nog gepresenteerd moest worden. Beschikte ze over profetische gaven? Besefte ze dat ik pas veel later zou beseffen dat ik toen van haar hield en dat mijn liefde nooit meer zou overgaan? Besefte ze dat ze, nadat ze uit mijn leven verdwenen zou zijn daarin des te meer aanwezig zou blijven?

Weer drukte ik een kus op het glas voor haar portret. Een wat romanschrijvers noemen ‘hete’ kus. Mijn kamer werd er door gevuld met geuren van appelbloesem, met vermoedens van schuld en schaamte. Spalanzani keek met een spottende glimlach toe alsof hij in het complot betrokken was dat de herinnering met mij voorhad. Onmogelijk was dat niet, Spalanzani had tenslotte een neiging tot complotteren. De briefwisseling met Auerhahn, de blikken van verstandhouding, gewisseld met Fitzliputzli, het was allemaal geen zuivere koffie.

Ik ben allergisch voor complotten, al vanuit een ver verleden hebben ze mijn heden bepaald. Nu kan men zich afvragen of het eigenlijk wel mogelijk is dat een mens door complotten bepaald wordt en of het niet veeleer zó is dat wie zich door complotten gestuurd acht, het slachtoffer is van zijn eigen, conspiratieve geaardheid. Maar in mijn voorgeslacht hebben zich te vaak samenlopen van omstandigheden voorgedaan die het toeval verre te boven gaan. Het zou een opstand tegen de natuurlijke orde der dingen zijn er aan te twijfelen dat mijn lot door iets anders bepaald zou zijn dan door wat ik gemakshalve dan maar de voorzienigheid wil noemen.

Het begon al met mijn overgrootvader die als jong gardeluitenant getuige was van de opening van de spoorlijn Neurenberg-Fürth. Het was de eerste spoorlijn van ons land en omdat mijn overgrootvader een overtuigd aanhanger was van de vooruitgang, waar hij zijn opvattingen over de mensheid in zag weerspiegeld, kende zijn enthousiasme geen grenzen. De wereld zou anders en beter worden, de techniek zou de mensen verlossen uit de slavernij van domheid en feodaliteit. Maar het was diezelfde feestelijke dag die hem noodlottig zou worden. De nacht, volgend op de festiviteiten, verliefde hij zich in Henriëtte du Moulin Eckhardt en verwekte bij haar een kind. Nu was de liefde van de jonge gardeluitenant weliswaar wereldomspannend en zijn geloof in de humaniteit en liberaliteit onstuitbaar, maar daarin stond hij toch betrekkelijk alleen. Mijn overgrootvader had zijn Henriëtte niet meer dan zijn liefde en het bij haar verwekte kind te bieden. Het was voor haar familie te weinig. Henriëtte werd wegens een ernstig lijden voor geruime tijd naar het platteland gestuurd, mijn overgrootvader moest zowel ontslag uit de dienst als uit de familiegeschiedenis nemen en het kind dat Henriëtte baarde werd in het nest gelegd van een arm maar oppassend onderwijzerspaar, de heer en mevrouw Prohaska, beiden van oorsprong afkomstig uit Bohemen. Ze hebben me een naam geschonken waar ik me nooit goed in heb thuisgevoeld. Ik ben nu eenmaal geen glasblazer of kolenbrander.

Vier maanden na de geboorte van mijn grootvader zette mijn overgrootvader de loop van een pistool tegen zijn verhemelte en explodeerde aan zijn teleurstelling. Henriëtte kwijnde weg in een tehuis voor ongehuwde adellijke dames.

Wie als koekoeksjong geboren wordt is voor zijn leven bepaald. Hij is niet wie hij behoort te zijn, draagt voortdurend de verkeerde kleren en maakt steeds de verkeerde gebaren. Hij gaat kortom scheef door het leven en verwondt zich gedurig aan de randen. Grootvader werd opgebracht voor het onderwijzersambt, maar leed

aan de verre blik. Hij droomde van een verleden dat hij niet bezat, zodat hij zijn toekomst niet in overeenstemming wist te brengen met de verlangens die de maatschappij van hem had. In het jaar waarin Adalbert Stifter zijn *Nachsommer* publiceerde en Baudelaire zijn *Fleurs du mal* liet bloeien, besloot mijn grootvader de nogal tot despotisme neigende koning van Pruisen te tarten en hij publiceerde een tegen de vorst gericht schotschrift. De koning werd daarop krankzinnig en vervangen door diens broer, die het niet veel later tot keizer zou brengen. O tijden, o geschiedenis, waarin kleine onderwijzers het zo goed bedoelen en altijd weer het verkeerde bewerken.

Grootvader moest het land ontvluchten en zwierf als liedjeszanger door Europa. Dichter noemde hij zich, maar hij was het niet omdat de droom waarover hij zong door niemand verstaan werd. Daarop sloot hij zich als klarinetspeler aan bij een groep blaaspoepen, blies blaaspoepenmuziek en bewaarde de droom in zijn hart. Op drieëndertigjarige leeftijd had hij genoeg van zijn openbare leven en meldde zich als vrijwilliger onder von Moltke, met als oogmerk na de oorlog naar zijn vaderland te kunnen terugkeren. Hij overwon bij Sedan, verloor een been in de onmiddellijke omgeving, huwde mijn grootmoeder onder overlegging van het ijzeren kruis, verwekte mijn vader en verviel in zwaar gepeins omdat zijn droom hem meer dwars zat dan zijn oorlogsverwonding. Het was echter aan de oorlogsverwonding te danken dat mijn grootmoeder een aardig pensioentje kreeg, zodat mijn vader in eer en deugd en met ontzag voor de keizer kon worden grootgebracht. Grootvader stierf twee jaar voor ik geboren werd. Olimpia heeft hem nog meegemaakt en het is van haar dat ik de vertellingen heb gehoord waarmee mijn grootvader, zonder het te weten, mijn kleuterjaren gevuld heeft. Het waren wel vreemde vertellingen; er werd veel in geleden en bloed vergoten om niets.

Nu gebeurde het op een dag dat mijn grootvader bezoek kreeg van een oude krijgsmakker die het tot leraar aan de kadettenschool had gebracht. Hij begroette zijn voormalige wapenbroeder hartelijk en grootvader viel voor hem op de knieën. 'Uwe genade', zei hij, 'wil zich wel verontschuldigen dat ik uwe hoogheid niet onder de vereiste omstandigheden kan ontvangen', en hij greep de hand van zijn vriend en drukte er een kus op.

De vriend lachte hartelijk en zei dat mijn grootvader wel altijd een kwajongen zou blijven. Grootmoeder verschoof met veel omhaal een paar theekopjes en kreeg een hoestaanval. De leraar-majoor trok grootvader overeind en omhelsde hem hartelijk. Er voer een rilling door mijn grootvader, als gestoken maakte hij zich uit de omarming los en week achterwaarts naar zijn plekje aan de haard waar hij zijn dagen placht door te brengen. 'Nee uwe genade', zei hij, 'dat kan niet zijn'.

Grootmoeder probeerde de aandacht van de majoor te trekken maar deze, menend dat het nog steeds om een grapje ging, liep op grootvader toe en sloeg hem, bulderend van het lachen, op de schouder waarop mijn grootvader in snikken uitbarstte, juist op het moment dat mijn vader, die toen mijn vader nog niet was maar een twaalfjarige jongen die weinig van het voorval begreep, binnenkwam. Mijn grootmoeder trok hem tegen zich aan en fluisterde dat zijn vader weer eens een inzinking had en tegen de majoor fluisterde ze dat ze het ergste vreesde voor het kind dat mijn vader zou worden en het kind, dat het gehoord had, antwoordde dat het hem nooit zo zou vergaan omdat hij officier wilde worden en dat officieren nu eenmaal niet huilden.

De majoor, die de situatie begrepen en de laatste woorden van mijn vader verstaan had, wendde zich tot het kind en vroeg het of het hem ernst was. Het kind knikte zelfverzekerd en de majoor beloofde dat hij een goed woordje zou doen op de kadettenschool en dat er voor de zoon van een oorlogsheld, en hij rechtte namens mijn grootvader zijn rug, altijd wel een plaatsje te vinden zou zijn. 'Het hart van de keizer', zei hij, 'is zo onmetelijk groot, daar hebben wij geen idee van'.

Die nacht droomde mijn vader van een uit spieren en pezen opgetrokken paleis en hij droomde van een kamer waarvan de wanden rustgevend, op het ritme van de hartslag, heen en weer bewogen. Wat geen heel erg originele, maar wel een gezonde duitse droom was, naar hij me later vertelde.

Omdat de kadet Prohaska van huis uit slechts vertrouwd was met het subalterne milieu van soldatenkinderen, meende hij wat hij aan achtergrond te kort kwam te moeten goedmaken met waaghalzerijen en opzienbarend gedrag. Zo moet hij er eens in geslaagd zijn om, gekleed in een gestolen uniform, de keizerlijke paleis wacht vervroegd te doen inrukken; een andere keer zou hij een aap uit de Tiergarten hebben ontvreemd om deze als mascotte mee naar de kazerne te nemen. Zijn studieresultaten leden daar inmiddels niet onder. Op negentienjarige leeftijd maakte hij als vaandrig zijn entrée in het leger en leerde er drillen, grauwen en snauwen. Hij ging door voor de best verzorgde officier van zijn regiment en maakte graag de vrouwen het hof. Verder bracht hij zijn tijd in de clubs door en leerde daar zijn manieren verfijnen tot ze niet meer van die van de geboren officiersstand te onderscheiden waren. Hij kon heel knap zijn knevel opstrijken en deed ook anderszins zijn best om op de keizer te lijken.

Toen hij het al op achtentwintigjarige leeftijd tot kapitein had gebracht achtte hij de tijd rijp om in het huwelijk te treden. Uitverkorene werd Magdalena von Schliessen, dochter van een dominee en behorende tot de kleine landadel. Militairgewijs werd

negen maanden later mijn zuster Olimpia geboren. Minder militairgewijs liet mijn geboorte nog zo'n zes jaar op zich wachten.

Ach, wat had ik, ook wat leeftijd betreft, mijn zuster gaarne nader willen staan. Maar het was mijn moeder die dat in de weg stond. Na geconstateerd te hebben dat ze zwanger was van haar eerste kind, weigerde ze mijn vader het bed en ze zou dat blijven doen tot hij haar op een nacht, stomdronken uit de club thuiskomend, in haar slaap zou overweldigen. De nacht dat ik verwekt werd was tevens de laatste nacht dat mijn ouders elkaar bekenden. En dat niet omdat mijn moeder zo kuis was, integendeel. Mét haar zwangerschap leek het beest in haar losgebroken, maar het was kennelijk niet mijn vader, hoe martiaal deze ook leek, die het in haar kon temmen. Mijn moeder was een vrouw die het leven begeerde en slechts de dekmantel van het huwelijk van node had om haar lusten bot te vieren. Pas later zou ik begrijpen dat het nooit mijn vader had kunnen zijn die haar kon bieden wat zij zocht. Mijn vader was onder zijn Wilhelminische uiterlijk en zijn botte militaire gedrag een man die het leven vreesde en al zijn best deed er niet aan herinnerd te worden dat hij verwekt was in de droom van een dromer.

Ach ja, seizoenen waaien af en aan. Er gaat veel om in de natuur zowel als in de mensen.

Olimpia moet meer weg hebben gehad van haar vader dan van haar moeder. Ze had een neiging tot wegdromen, tot het reizen in een tijd die de onze niet is. Het schijnt dat ze erg goed met grootvader, de held van Sedan overweg kon. Ze nam zijn vlucht in de onderdanigheid serieus en behandelde hem hooghartig als een kind dat soms doen kan. Hij, op zijn beurt, scheen haar daar dankbaar voor te zijn en behandelde haar met het soort égards dat op gevoelige kinderen een fatale uitwerking kan hebben.

Kort na mijn geboorte werd vader, als gar-

nizoenscommandant overgeplaatst naar een stadje in de Schwäbischer Alp. Een promotie, zo op het oog, maar in werkelijkheid schijnt het gedrag van mijn moeder dermate veel schandaal te hebben verwekt dat een soort verbanning eigenlijk niet kon uitblijven.

Pas toen vader commandant in de provincie was geworden, leerden Olimpia en ik hem eerst goed kennen. Hij kon veel tijd voor ons vrijmaken en leek de behoefte te gevoelen de aandacht die moeder ons niet schonk aan te vullen. Misschien was het wel zo dat het vermogen tot liefhebben, waar hij zeer zeker over beschikte, geheel in ons investeerde. Het was een soms benauwende aandacht die hij ons schonk, temeer daar deze zo contrasteerde met de terloopse interesse die onze moeder voor ons koesterde en die hoofdzakelijk beperkt bleef tot het fitten op het kindermeisje en het controleren van onze kleding. Haar nachtkus was een dagelijks weerkerende bezoeking waar ik me, als het even kon, vanaf probeerde te maken. Haar wijze van ons presenteren aan het veelvuldige bezoek was een schaamtevolle aangelegenheid omdat ik het gevoel had dat alle bezoekers konden merken dat moeder eigenlijk niet zoveel om ons gaf. Bovendien had ik een halfbewust vermoeden dat zich onder iedere bezoekersgroep minstens één heer bevond die moeders bijzondere belangstelling genoot. Vader streek bij die gelegenheden zijn knevel op of speelde afwezig met zijn onderscheidingen. Het waren middagen waarop Olimpia en ik ons heil bij elkaar zochten en vanuit ons hoekje meewarig naar vader keken, terwijl wij akelige plannen ontwierpen om onze moeder naar een andere wereld te helpen. Olimpia was daar het meest boosaardige in. Zo boosaardig dikwijls dat ik niet begreep wat ze bedoelde en ik dacht dat ze maar grapjes maakte, terwijl het bij het spelletje hoorde dat er niet om gelachen werd.

Ach, Olimpia, herinner je je nog die keer die je je niet zou mogen herinneren? Het was één van die eindeloze middagen vol betreste uniformen en slepende japonnen, één van die middagen vol sigarenrook en delicaat transpirerende dames. Er werd port gedronken door de heren, grenadine door de dames. De heren spraken over manoevres en de dames over de laatste Berlijnse mode. Het was ongeveer een jaar voor de heren een bloem in de loop van hun geweer zouden steken om fris en vrolijk over de grenzen te trekken.

Ik moet een jaar of vijf zijn geweest, jij was in mijn ogen al bijna volwassen. Het was warm en we kregen toestemming om in de boomgaard te gaan spelen. ‘Maar wel jullie Mackintosh aantrekken’, zei moeder, die graag liet merken dat het beste nog niet goed genoeg voor ons was. Weet je nog, Olimpia, hoe we die toen nieuwerwetse, met rubber geïmpregneerde regenjassen haatten? Je kreeg het er zo warm in en ze belemmerden je zo in je bewegingen.

Olimpia had me bij de hand genomen en leidde me naar de achterzijde van de boomgaard, daar waar de onbewoonde en als boudoir ingerichte tuinmanswoning lag. Ik wist heel zeker dat Olimpia me weer één van haar heksenverhalen zou gaan vertellen. Een angstwekkende geschiedenis over giftige planten met nog giftiger wortels, over verbrande vleermuisvleugels en de gal van kikkers, het zaad van griffioenen en de verpulverde hoorn van de éénhoorn. Dat alles tesamen genomen en bij maanloze nachten boven een vuur gebrouwen, deed furunkels verdwijnen en onaangename zwellingen. Maar helaas had Olimpia geen lust me nieuwe toverformules te leren. We gingen zwijgend in het gras liggen, Olimpia plukte een grashalmpje en kriebelde me ermee onder mijn neus. De lucht was drukkend, de

geuren van het al rijpe fruit maakten me duizelig. Olimpia vroeg of het kriebelde en dat vond ik een domme vraag omdat ik heus wel begreep dat het juist haar bedoeling was me te kriebelen. Ze lag op haar heup en steunde met haar linkerhand op de grond. Ze deed me denken aan een schilderij waarvan ik eens een reproductie had gezien. De vrouw die in soortgelijke houding op het schilderij lag uitgestrekt was echter slechts gekleed in diafane gewaden. Het was een onmogelijk schilderij, besefte ik toen al. Het stelde een met putti gesierde kist voor die bijna tot aan de rand toe gevuld moet zijn geweest, want de vrouw die op de beschreven wijze in de kist lag uitgestrekt kon moeilijk boven de leegte in de kist hebben gezweefd. Ik herinnerde me dat ik me er toen ook al over verbaasd had dat ze in die houding in staat bleek met beide handen het deksel van de kist open te houden. Ik herinnerde me bovendien dat de vrouw vreemde, gezwollen lippen had en een lichte neiging tot onderkin. Ik herinnerde me dat het schilderij een titel droeg. *L'âme du vieux coffre* en dat ik meer gefascineerd werd door die vreemde titel dan door het feit dat de rode stip die de tepel van de ontblootte linkerborst voorstelde op gelijke hoogte lag met de stip die de eveneens ontblootte navel voorstelde. Waarom moest ik juist toen aan die vrouw denken die in niets op de frêle, roodharige en blankhuidige Olimpia leek. Ik vroeg, 'zusje, weet jij wat laam du vjeu kofre betekent?'

Olimpia keek me verbaasd aan. 'Hoe kom je daar nu weer bij, broekemans?' zei ze en stak het halmpje in mijn neus zodat ik moest niezen.

Ik vertelde haar dat ik die titel uit haar eigen mond vernomen had toen ik haar eens een ansichtkaart had laten zien.

Olimpia's gezicht betrok. 'Ja', zei ze, 'dat herinner ik me, het was één van die kaarten die moeder altijd aan haar kennissen verstuurt'.

'Het was een mooie kaart', zei ik, 'waarom stuurt moeder ons nu nooit eens van die

kaarten?'

Olimpia gaf me een slappe draai om mijn oren. 'Wat ben je toch een kind', zei ze. Ik werd daar zo verdrietig van dat ik niet meer wilde bestaan. Waarom gebeurden er toch altijd dingen waar ik niets van begreep en waarom was nooit iemand bereid het mij uit te leggen? Ik sloeg mijn handen voor mijn ogen en maakte me zo klein mogelijk. Olimpia kwam half overeind, boog zich over me heen en kuste me in mijn nek. Even later voelde ik haar hand achter de kraag van mijn regenjas gaan en over mijn rug strijken. Ik snikte nog wat na en gaf me daarop over aan de zoete bewegingen van mijn zuster. Ik rekte me loom en behaaglijk uit en vergat het verdriet waarvan ik de omvang nauwelijks begrepen had. Toen Olimpia haar hand terugtrok draaide ik me op mijn rug en zag haar gezicht vlak boven me. Rond de transpiratiegaatjes in de okselruimte van haar regenjas glinsterde het. Ik snoof een bitterzoete geur op en sloot mijn ogen. Olimpia, die met gestrekte armen boven me steunde, begon met haar bovenlijf te bewegen en zei dat als ik me stilhield, zij een liedje voor me zou zingen.

Het was een geheimzinnig liedje dat ze zong. Ik kon er geen woord van verstaan, maar niettemin had het een betoverende uitwerking op me. Het wond me op terwijl het me tegelijkertijd machteloos maakte. Toen leek het wel of Olimpia een beetje begon te huilen. Ik durfde mijn ogen niet te openen, bang dat ze zich dan voor mij zou schamen en dat zou ik voor niets ter wereld gewild hebben. Plotseling staakte ze haar bewegingen en met een harde, maar toch wankele stem beval ze me op te staan. Ze kwam zelf ook overeind, sloeg haar jas af, greep mijn hand en trok me op mijn voeten. Ik had haar willen vragen wat voor spelletje dit nu weer was. De blik in haar ogen weerhield me ervan.

Ze trok me in de richting van de tuinmanswoning en bleef op enige afstand staan. 'Hoor je niets?' vroeg ze, om zich heen kijkend.

Ik luisterde en hoorde een merel zingen. Ik zei dat ik een merel hoorde zingen.

Olimpia stampvoette en zei dat ik mijn mond moest houden.

Ik luisterde opnieuw en hoorde de merel. Voetje voor voetje schuifelde Olimpia, met mij aan de hand, dichter naar het tuinhuis. Toen we het tot op twee meter genaderd waren legde ze vermanend een vinger op haar lippen, liet mijn hand los, liep op haar tenen tot vlak voor de gesloten luiken en legde haar oor tegen de blinden.

De dag waarop Olimpia mij met het verraad van mijn moeder confronteerde, was tevens de dag waarop de geuren die mijn zusje uitwasemde niet meer de vertrouwde geuren van vroeger waren. Onder haar waterafstotende regenjas broeiden geuren die me onrustig maakten en het bloed naar mijn wangen joegen.

Het was ook vanaf die dag dat geheimraad Göppel, één van de vaste bezoekers van ons huis, een méér dan gewone aandacht aan Olimpia en mij begon te besteden. Hij zei dat we hem gerust Oom Julius mochten noemen en ik mocht zijn cylinderhoed opzetten, waarvan de rand me tot op mijn schouders viel en die naar pommade rook. Voor Olimpia nam hij nu eens een roos mee, dan weer een flesje reukwater. Ik werd bedacht met uit hout gesneden paardjes met staarten van echt haar en blikken acrobaten die allerhande toeren verrichtten op een tussen twee houten stokjes bevestigd koord. Olimpia zei dat ik de paardjes moest weggooien en de acrobaten vertrappen, zoals zij het met de flesjes reukwater en de rozen deed. Ze zei ook dat we extra lief moesten zijn voor vader, terwijl we tegenover mamma juist zo ongehoorzaam mogelijk moesten zijn.

De wereld om mij heen begon snel te veranderen sinds de komst van Oom Julius. Vader trok zich meer en meer op zichzelf terug, terwijl moeder daarentegen opbloeide en herhaaldelijk uitstapjes met ons ondernam. Olimpia werd nog bleker dan ze al was, haar gezicht vermagerde, ze viel dikwijls boos tegen me uit. Als om dat goed te maken vertrouwde ze me op een dag toe dat ze nu een dagboek bijhield en dat de mensen daar later nog eens vreemd van zouden opkijken. Omdat ik niet wist wat een dagboek was en ik het haar ook niet durfde vragen, bewonderde ik er haar des te meer om en in ruil voor haar bekentenis wees ik haar de geheime plaats achter in de boomgaard waar ik mijn gesneuvelde tinnen soldaten begraven had. Misschien dat ik me nog meer uit die tijd zou kunnen herinneren. Misschien wel, maar ik wil het niet omdat ik vermoed dat er herinneringen zijn die me uit de slaap zouden kunnen houden. En wie zulke herinneringen heeft, heeft juist een grote behoefte aan slaap. Kinderjaren kunnen zo vermoeiend zijn voor een volwassene.

Op een dag brak er oorlog uit. Vader kwam somberder thuis dan ooit en zei dat hij over een week vertrekken moest. Hij zei ook dat die mededeling geheimraad Göppel ongetwijfeld zou verheugen. Dat gebeurde onder het eten omdat blijkbaar belangrijke mededelingen bij ons altijd onder het eten werden gedaan. Toen hij dat gezegd had gooide het dienstmeisje de juskom om en Olimpia haar stoel. Moeder ontvouwde in plechtig stilzwijgen haar servet, terwijl vader probeerde met een vork de jus van het tafellaken te schrapen. Dat is het laatste wat ik mij van hem herinner, hoe hij doelloos met zijn vork zat te knoeien.

Nauwelijks was het bericht binnen dat hij in Frankrijk gesneuveld was - bij Sedan natuurlijk, of Oom Julius trok bij ons in. Hij bleef ons overladen met geschenken, maar Olimpia had me inmiddels zó van haar wantrouwen jegens hem weten te overtuigen dat ik me in mijn gedrag helemaal naar haar richtte, wat

inhield dat we weigerden ook maar één woord met hem te wisselen. Olimpia zei me dat hij pappa vermoord had en dat ze het hem nog wel eens betaald zou zetten. Ik vroeg haar hoe dat nu kon omdat pappa toch in Frankrijk was terwijl geheimraad Göppel op dat moment toch meer dan duidelijk bij ons thuis zat. Olimpia zei dat je ook moordenaars had die op afstand doodden en dat dat de ergste waren. Of ik dat begreep? Nee, begrijpen deed ik het niet, maar toch was ik er vanaf dat moment heilig van overtuigd dat geheimraad Göppel een moordenaar was en ik stelde Olimpia allerhande toverformules voor om Oom Julius te vergiftigen. Olimpia's verdriet was zo groot dat ze niet meer geïnteresseerd was in toverformules.

Drie weken later verdween Olimpia uit mijn leven. Geheimraad Göppel zei dat het om haar bestwil was, dat ze anders stuurloos zou opgroeien en dat het beter was dat ik haar niet meer te zien kreeg omdat ze een slechte invloed op mij had. Oom Julius zei dat ik maar moest denken dat ze dood was. Dood. Mijn Olimpia dood. Mijn weerzin tegen de geheimraad sloeg om in angst. Twee mensenlevens had hij al op zijn geweten. En mijn moeder bood hem haar arm en liet zich op haar voorhoofd, ja zelfs op haar mond kussen en 's nachts verdwenen ze achter dezelfde kamerdeur, de deur waar ik mijn vader nooit had zien binnengaan.

Op een nacht droomde ik dat Olimpia mij kwam opzoeken. Ze droeg een witte japon waarvan ik droomde dat het een lijkkleed was. Ze legde een koude hand op mijn schouder en ik droomde dat ik uit mijn slaap ontwaakte. Als eens in de boomgaard, legde Olimpia haar vinger voor haar lippen. Daarop kwam ze naast me liggen en fluisterde me in het oor dat ik haar warm moest wrijven omdat de koude daarbuiten haar tot op het bot verkild had.

‘Waar buiten, zusje?’

Ze maakte een vaag handgebaar. ‘Daar waar het altijd tocht en de vleermuizen je om de oren vliegen’.

Ik begon haar te wrijven. Ze verspreidde een geur van cantharellen en vochtig mos. Ik stroopte haar kleed op en droomde dat ze een dons van haar op haar onderbuik had. Ze greep mijn hand en leidde deze naar de behaarde plaats. De geur van cantharellen en vochtig mos werd nog sterker. Het begon te tochten in mijn kamer en er scheerden vleermuizen langs het plafond. Achter het raam flakkerde een violetkleurig licht. Terwijl Olimpia mijn vingers met de hare bespeelde, begon ze te kreunen en haar onderlijf opwaarts te stoten. Mijn met de hare verstrengelde vingers werden nat. Ik ontwaakte en besloot Oom Julius te vermoorden.

Mijn al te kinderlijk opgezette aanslag werd de aanleiding tot mijn vertrek. De dag nadat hij in alle stilte met mijn moeder getrouwd was, bracht het dienstmeisje mij met de trein naar Oom en Tante op de pastorie.

Nog even iets over de dood. Die waart al eeuwen rond door ons land, zo goed als door ieder ander trouwens. Maar wat hebben wij met de dood dat we haar in onze slaapkamers nodigen, inplaats van de deuren voor haar te sluiten? Mijn pleegvader kon soms heel melancholiek worden als hij over de dood sprak. Hij hield van de dood, meer nog dan van zijn vrouw.

Eindnoten:

* Uit de roman *De gallische ziekte*, die dit najaar bij De Bezige Bij verschijnt.

Niets te vieren
Jan Siebelink

1. ‘Ik weet niet of ik hier ooit terugkom’, zei de man rustig, half naar haar, half naar de auto gekeerd die in de straat wachtte. ‘Ik weet niet wat ze met me gaan doen’.

Met haar dochtertje van drie stond de vrouw in de gang waarvan de muren kaal en kleurloos waren. Meer dan een jaar geleden, in een impuls had hij ze afgebikt, wilde ze granollen of met een schrootjeswand bedekken, maar was er niet meer toe gekomen.

Ze droeg een peignoir en uit een donkerblauw hoofddoekje stak een mager, bleek gezicht waarin de ogen groot, donker en nietszeggend waren. Met het strakke lachje van de zelfbeheersing keek ze naar zijn brede, sterke voorhoofd en ze zei:

‘Ga nou’.

Hij zei: ‘Ik heb alles zoveel mogelijk geregeld’. Ze dacht aan de schommel die hij gisteravond nog, haastig, in het halfduister gemaakt had. Onder de regen die sinds de nanacht onophoudelijk viel, bewogen de planten in de voortuin. Op de auto na was de straat leeg. Het was tegen half zeven. Hij draaide zich naar zijn vrouw, kuste haar en bukte zich naar zijn dochter die half achter haar wegkroop. Ze had een lief gezichtje, maar lachte niet. Er lag een schichtige blik in haar ogen - donker als die van haar moeder - en haar hele houding drukte aarzeling en terughoudendheid uit. Ze wist niet of ze zich bedreigd moest voelen.

‘Geef Frank een kus van mij’. Hij keek langs haar heen de kale gang in, als had hij hem nog verwacht.

Hij begon het pad af te lopen. Haar ogen waren beweeglijk geworden, namen hem aandachtig op en het leek of ze hem achterna wilde lopen. Bijna hield ze van hem. Dat gaf haar een triest gevoel. Ze wilde hem nog aanraken. De man moest dat voelen, maar liep door. Ze stond op het punt hem na te roepen: Je kunt beter met zulk weer weggaan dan op een stralende zomerdag, maar ze schrok terug voor de banaliteit van deze gedachte.

Het raam van de auto was opengedraaid. Uit de koplampen straalde geel licht dat trilde. Hij stapte door het licht heen. Voordat hij het portier opendeed, keek hij in haar richting, nadenkend en deed een pas terug. Daarna deed hij of de tuin, waar zelfs de salvia's de tint van pernod hadden, al zijn aandacht had. Hij zei:

‘Als de Groot belt, zeg hem dan dat ik ben weggegaan, dat je niet weet... dat je niets weet... je doet of je neus bloedt!’ Zijn voorhoofd werd nog energieker, de regen droop er af, de botten op de hoeken duwden wanhopig tegen de huid. Hij had dun haar dat strak over zijn achterhoofd was gekamd. Hij schaamde zich, maar hij voegde er aan toe: ‘En als hij aandringt, wat hij altijd doet...’. Hij zweeg. Ze hoopte dat hij zo gauw mogelijk zou instappen. Om haar emotie en afschuw het hoofd te bieden, streek ze het meisje over haar hoofd en deed een stap achteruit. De ene voet van het meisje stond op de andere. Het linker been stond een beetje gebogen, als een dikke gekromde vinger.

Hij stapte in.

Toen startte ik de auto. De ruit van de voorkamer vertoonde haar silhouet, maar hij keek pas om op het moment dat we de hoek omgingen.

2. We reden een hele tijd zonder iets te zeggen, passeerden de stoplichten, kwamen op de snelweg. Van de auto's die uit de dichte regen opdoken, bekeek hij nauwlettend de inzittenden, waarbij hij zich vaak helemaal omdraaide. Verstrooid draaide hij intussen sigaretten die hij maar half oprookte.

‘Wat ik nu ga doen’, zei hij toen, ‘biedt de enige uitweg. Daarin heb je gelijk. Ik heb het gevoel dat ik geen moment later had moeten vertrekken. Ik ben blij dat je me zover gebracht hebt’. Hij draaide het raampje aan zijn kant open om de sigaret weg te gooien. Hij ging verder: ‘Ze zullen 't begrijpen, alle collega's, 't kan me trouwens niet schelen wat ze ervan denken, getekend ben ik toch al’.

Als blijk van medeleven keek ik hem van opzij aan.

‘Er wordt nauwelijks over gepraat’, loog ik. ‘Als ik vrijgezel was, zou ik het óók gedaan hebben. Ik ga hier kapot aan. In de behandeling heb ik alle vertrouwen’.

We passeerden Achterberg. Hij zei:

‘Ze ziet er lief uit, Janneke’.

‘Je hebt een mooie dochter. Ze heeft de ogen van Marjan’.

Het was begin juli. We reden over de brug bij Rhenen. Het wegdek strekte zich glanzend voor ons uit en de dag, nauwelijks begonnen, was al bezig in elkaar te zakken. Hij keek mij aan en zei lachend:

‘Je zou hier een mooi verhaal over kunnen schrijven’.

Ik antwoordde: ‘Niet alles leent zich tot een verhaal’.

‘In ieder geval zal ik een dagboek bijhouden,

dat mag je later gebruiken'. Hij stak een nieuwe sigaret op. 'Ik heb altijd gedronken, maar het is erger geworden nadat zij genezen is van de geboorte van de kleine. Ik heb haar twee jaar moeten ontzien, twee jaar heeft ze niet buiten de deur durven komen, en daarna, aan mijn arm, voetje voor voetje, schuifelend als een oude vrouw, durfde ze tot aan de hoek van de straat te lopen, en op een camping in Drente heb ik vijf weken met haar, vorig jaar, voor de tent gezeten, en als ze naar het toilet moest, nam ik haar bij de arm, er zijn nooit echt wrijvingen geweest, ze is alleen zo verdomde slordig en sinds ze die M.O.-studie begonnen is - om te vergeten - praat ze over niets anders, de studie, de studie.

Als ik thuis kom en ik vraag aan Frank: 'Waar is mama?' en ik hoor dat ze boven zit... mama zit boven, mama doet fonetiek en ze doet fonologie, ze leest Engelse boeken en ze wil geen lerares worden, maar tolk. Ze wil boeken vertalen, ik heb haar al zo vaak verteld dat er in Nederland duizenden met die gedachte rondlopen, en ze hebben er zo weinig van nodig... in de kamer is het een onbeschrijflijke rotzooi. Natuurlijk ben ik blij dat ze er weer alleen uit durft...'

Hij was conrector op de school waar ik leraar was. Ik was niet bevriend met hem, maar hij intrigeerde mij. Tijdens een feestje op school had ik gemerkt dat Marjan erg op mij gesteld was.

Terwijl we dansten onder een visnet met gekleurde lampen, drukte ze zich onverwacht heftig tegen me aan, kuste me op de mond, heel lang, met haar brede, vochtige lippen en keek me met haar donkergrijze ogen kalm glimlachend aan. Later op de avond zei ze: 'Ik geloof dat ik ergens verliefd op je ben'.

Daarna ben ik enkele malen bij hen op bezoek geweest.

Doordeweeks. Beide keren zat ze huilend in de kamer. Hij rommelde in de keuken.

Ze zei: 'Hij heeft al een fles jenever op, alle drank heb ik verborgen. Nou zit hij in de keukenkastjes naar madeira of marasquin te zoeken'. De volgende dag kwam hij dan niet op school. Hij intrigeerde mij vooral omdat hij altijd iets bijzonders meemaakte en omdat ik zelf, in die tijd, ook moeilijk van de drank af kon blijven.

Ik had opgezien tegen de reis. In het begin voelde ik me opgelaten, maar hij praatte en we reden door Kesteren; in de diepte van de uiterwaarden lagen grijsblauwe wielen, als tatouages, daarna reden we richting Tiel. We schoten al flink op.

Enige jaren na haar eindexamen was ze met hem getrouwd. Hij was haar leraar Nederlands geweest. Wat haar vooral in hem aangetrokken had, was zijn impulsiviteit. In de klas las hij gedichten voor die hij meestal, overweldigd door ontroering, niet afmaakte. Huilend liep hij dan de gang op en las daar het gedicht alleen verder. Daarom, en vanwege zijn overdaad aan fantasie en zijn machtige voorhoofd, was zij ondanks tegenwerking van haar ouders, met hem getrouwd. En de jaren waren verstreken. Hij was achtenveertig, zij vierendertig. Met duizend nagels tikte de regen op het dak en de ruiten, we hoorden het geluid van de motor.

'Ik voel me verantwoordelijk'. Hij lachte nerveus. 'Ik ben zoveel jaar ouder dan zij, in zekere zin... niets is natuurlijker dan dat ik verantwoordelijk ben. Als mijn dochter twintig is, ben ik vierenzestig. Ik had geen kinderen meer moeten krijgen. In de voorbesprekingen met de staf van de kliniek heb ik meer inzicht gekregen in mijn situatie dan in de jarenlange discussie met haar. Ze stelden me vragen waarop ik snel en adekwaat moest antwoorden. Omdat zij zo lang ziek was, kon ik mijn agressie niet kwijt... mijn oudere broer, ik was toen een jaar of tien heeft mij eens vastgehouden, hij klemde mijn armen op de rug en een vriendje van hem, uit spel,

prikte mij met een speld tot op het bot, ik heb ze beiden verrot geslagen en die nacht word ik wakker omdat ik naar de wc moet. In de huiskamer doe ik het licht op om de duistere gang enigszins te verlichten en ik zie mijn vader zitten, met het hoofd in zijn handen. Ik zeg: 'Wat is er?'

Hij kijkt mij aan met tranen in zijn ogen: 'Het gaat mis met jou, als jij niet oppast, ventje, gaat het mis'. Die broer is een dag voor de bevrijding neergeschoten. Hij zat bij de ondergrondse. Een verzetsgroep zag hem voor een collaborateur aan en liquideerde hem. Ik heb nooit willen geloven dat hij dood is tot enkele maanden geleden. De kerk in mijn geboortedorp is gerestaureerd. Zijn naam is in een steen gebeiteld en er werd een toespraak gehouden door iemand die zei: 'Ik heb hem nooit gekend, maar ik zie zijn naam daar...'

Toen geloofde ik pas echt dat hij dood was. In Rijswijk heb ik mij voor het eerst bedreigd gevoeld. Hij begon langzamer te praten en zachter. 'In mijn klas zat Eva. Ze was een lastige leerlinge, ik had haar vooraan gezet, maar ze bleef klieren, ik heb haar opgepakt en letterlijk de klas uitgegooid, werkelijk, voor de ogen van de directeur; die vond het wel prachtig, maar in de pauze moest ik bij hem komen en hij zegt tegen mij: 'Dat kan niet, meneer Baars en de vader van Eva is niet gemakkelijk'.

De volgende dag na de les komt ze naar me toe en ze zegt:

'Mijn vader wil dat u vanavond langs komt'. Ik zeg: 'Jouw vader wil...'

'Hij verwacht u vanavond'.

Hij heette van der Heuvel, hij zat bij de Inlichtingendienst en vroeg of ik in de zomervakantie met hem en enkele anderen naar Helsinki wilde gaan.

Afslag Den Bosch. We reden door een groen vochtig landschap.

De auto gooide soms een golf water op, die de

hele weg bestreek. Door de zware regenval leek het of wij de enige auto op de snelweg waren. ‘Er was een studentenbijeenkomst van de Wereldraad van Kerken en ik zou dagelijks de pers te woord moeten staan. Op een bepaald moment moest ik een kommunikee aan de pers verstrekken waar ik het niet mee eens was. Ik had daar woorden over met van der Heuvel. Daarna werd mij de toegang tot alle vergaderingen ontzegd. Van der Heuvel bleef echter vriendelijk, de anderen ook. Ik wandelde overdag in het stadspark. Ik werd gevolgd. Dat is een jaar of tien geleden gebeurd. Ik kende Marjan toen al, maar ik heb haar daar nooit iets van verteld. Op een dag stond een man voor mijn bureau op school. Hij was zo stil binnengekomen dat het even duurde voor ik besefte dat hij voor mij stond. ‘Ik kom inlichtingen vragen over een oudleerling van u, Linda Dijkstra’.

‘U sluipt hier naar binnen’. Hij glimlachte en stelde zich voor als de Groot. U herinnert zich meneer van der Heuvel nog?’ In de school ontstond rumoer door het leswisselen. Ik keek naar de deur. ‘Ik wil dat de rector hier bij komt’, zeg ik. ‘Bovendien heb ik over haar al eerder inlichtingen verstrekt’. Het rumoer verstomde.

‘Aan wie?’ vroeg hij.

‘Aan wie?’ herhaalde hij.

Ik zei: ‘Ze studeert rechten in Utrecht, meer weet ik niet’.

‘Ze heeft een Oostduitse vriend...’

‘Ik heb niets met haar te maken!’

‘Een mens, meneer Baars, wordt geboren en moet sterven. De kleine verminking die u uw dochter hebt aangebracht...’

‘Ik sta erop dat de rector weet dat u in dit schoolgebouw bent!’

‘Laat dat!’ Hij komt dichterbij, legt een kaartje op mijn bureau. ‘Op dit nummer kunt u mij dag en nacht bereiken. U bent een betrouwbaar, zeer solide mens, gewoonlijk zal ik op school bellen, soms als het niet anders kan, thuis’ en hij keek mij doordringend aan. We verlieten de snelweg, reden door dorpen met mooie namen. Waardenburg. Opijnen. (Opaal zijn Marjans ogen.) Hedel. Rosmalen. Ik vermoedde auto's achter en voor mij, maar ze bleven onzichtbaar. Dat van die verminking was nieuw voor mij. Wat mij ook verbaasde was, dat hij zo duidelijk formuleerde en niet, zoals ik van hem gewend was, in zijn gedachten verstrikt raakte.

Ik probeerde hem niet af te leiden.

Hij zei: ‘Waarom moeten ze mij hebben?’

‘Jij bent geheimzinnig. De mensen weten niet wat ze aan je hebben. Hoe zag die de Groot er eigenlijk uit?’

‘Mooie jongen, regelmatig gezicht, prachtig gebit, zeer charmant, zachte welluidende stem’. ‘Ging hij toen weg?’

‘Nee, die Oostduitser’, zei hij, ‘zou de hele zomer van '77 bij de ouders van Linda in Lunteren gelogeerd hebben. Hij wist dat nog niet zeker, want hij had het rapport van zijn medewerkers nog niet gelezen. Van mij wilde hij weten of de ouders van Linda in staat zouden zijn een dergelijke figuur onderdak te bieden. Ik ontkende dat ten stelligste, ik wist dat zij orthodox hervormd waren en S.G.P. stemden. Hij vroeg of Linda gemakkelijk te beïnvloeden was. Dat laatste kon ik niet helemaal ontkennen. Zij is zeer impulsief en redelijk intelligent, maar ik wist dat zij zich nogal verzette tegen de paternalistische sfeer van thuis. Ik vroeg hem wat de gevolgen van mijn informaties zouden zijn. Hij zei natuurlijk dat die er helemaal niet waren en omdat mijn informaties alleen maar positief waren in het licht van de politieke opvattingen

binnen de B.V.D., vertelde ik wat ik wist. Na een paar dagen kreeg ik een beetje de pest in, want ik vond dat ik Linda moest waarschuwen. Zij had drie jaar les van mij gehad, examen bij mij gedaan en in die tijd had ik tot op zekere hoogte een vertrouwensrelatie met haar opgebouwd en met haar ouders. Ik belde de Groot op zijn bureau in Den Haag en ik zei dat ik van plan was om het meisje te waarschuwen. Hij raakte een beetje opgewonden, vertelde dat hij het rapport van zijn medewerkers gelezen had en daaruit concludeerde dat de Oostduitser die zomer onmogelijk in Lunteren geweest kon zijn. Het was een warme zomer, zei hij, iedereen leefde buitenshuis en de B.V.D. had gemakkelijk kunnen constateren dat er zich in die tijd in Lunteren geen Oostduitser had bevonden. Hij vroeg mij nadrukkelijk of ik de B.V.D. er buiten wilde houden, omdat die organisatie toch al zo in het verdomhoekje zat. Ik ging daarmee akkoord - dit gesprek voerde ik 's maandags - en deelde hem mee dat ik voor de volgende woensdag met Linda had afgesproken in café-restaurant ‘Hoog-Brabant’ in Utrecht. Linda's telefoonnummer had ik heel spontaan van haar moeder gekregen toen ik die belde om zo maar eens te vragen hoe het met Linda ging. Toen ik met Linda afsprak, vroeg zij mij niet waarom ik haar wilde spreken. Ik vond dat een beetje vreemd. Die woensdag reed ik naar Utrecht, Hoog Catharijne'. We reden door Heeswijk, Dinther en Uden. ‘Hoog-Brabant’ heeft een L-vorm. Vanaf het terras betrad ik de linker poot van de L. Ik zag haar vrijwel onmiddellijk zitten.

Het haar had ze in heel kleine vlechten gedraaid, door henna oranjeachtig van tint. Ik vroeg haar wat ze het afgelopen jaar gedaan had. Ze was aan een baantje geholpen door een klasgenote die in Genève werkte bij de Wereldraad van Kerken. Ze had werk gekregen in een Zwitsers revalidatie-centrum. Tot mijn stomme verbazing begon ze vrijwel meteen te vertellen dat ze daar een Oostduitser had leren kennen, met hem bevriend was geraakt en hem regelmatig vergezelde op uitstapjes naar Oost-Berlijn. Ze verhandelde daar dollars en West-

marken. Toen ik zei dat ze wel op mocht passen, zei ze dat ze al een paar keer door een B.V.D.-mannetje in de trein naar Oost-Berlijn verhoord was. Op dat moment werd ik woedend en voelde mij van alle kanten bespioneerd. Wat wilden ze? Zij was dus al lang bij de B.V.D. bekend en wat wilde de Groot van mij? Tegen Linda zei ik: ‘Ik ga weg hier’. Ze zei me toen dat haar Oostduitse vriend van plan was langs te komen. Ik zat toen mooi met mijn pik in het zand en begon maar weer over de school. Er liepen allemaal mensen in en uit. Op een bepaald ogenblik kwam er vanuit de andere poot van het restaurant een jongeman van tegen de dertig, zeer correct gekleed: Zwarte broek, donkergrijs gestreept colbert, daaronder een lichtrode coltrui; hij had een kort zwart baardje, donker golvend haar, nogal kort geknipt. Hij liep in ‘strakke pas’ langs ons tafeltje en vanaf het moment dat hij de hoek omkwam, keek hij mij aandachtig aan. Dat viel mij op omdat de andere bezoekers met onbestemde blik passeerden, of op zoek naar een tafeltje of op weg naar de uitgang. Toen hij voorbij was keek ze me glimlachend aan en hernam haar gesprek over haar Oostduitse ervaringen. Ik bracht haar onder ogen dat zij als juriste nooit een baan zou krijgen als zij zich verdacht maakte. Toen vroeg ik:

‘Wanneer komt die vriend van je eigenlijk?’ Ze zei: ‘Ik heb helemaal geen vriend. Ik wil vrij zijn’.

Ze keek me aan of ze met me naar bed wilde. Ik was even in de war, ik ging staan en ik zei: ‘Over een poosje zie ik je nog in de Baader-Meinhoff verzeild raken of bij de Rote Armee Fraction’.

Ze zei: ‘Misschien’.

‘Kijk maar uit’.

‘Ik wil vrij zijn, meer niet’.

Zijn voorhoofd zweette. Naar het zuiden toe raakten we steeds meer in een halfduistere, verzonken wereld. We waren bijna in Veghel en de regen spoelde over de ruit. Nog nooit had hij een verhaal in zo'n logische volgorde verteld. Het werd er des te raadselachtiger door.

Hij begon een sigaret te draaien en hij voegde er aan toe: ‘Op weg naar de parkeergarage vlak achter het restaurant had ik het gevoel dat ik gevolgd werd. Vorige week kwam de Groot onverwacht op school langs. Hij zei dat ze het hele verhaal geanalyseerd hadden. Hij kon er nog niets van zeggen.

‘En jullie hebben zeker ook alles op de band’, vroeg ik.

Hij zei: ‘Alles’. Toen hij weg was, herinnerde ik mij dat de jongen die haar het baantje in Zwitserland had bezorgd op school nogal opgevallen was omdat hij zich onder geen voorwaarde door de schoolarts wilde laten onderzoeken. Hij heeft enige malen tegen mij gezegd: ‘Alles wat jullie hier van mij op school te weten komen, komt bij de B.V.D. terecht’. In Veghel waren we om kwart voor acht. Ongemerkt, misschien door het ontbreken van enig zichtbaar verkeer, had ik erg langzaam gereden. We hadden zin in koffie.

Ik parkeerde de auto in de oprit naast een café. De stoelen stonden op de tafel, er klonk vrolijke marsmuziek, een werkster met kromme benen en in een punt toelopende schedel veegde met een ernstig gezicht peuken bij elkaar en er hing een dranklucht. We gingen aan de bar zitten en we kregen koffie van een gezette vrouw met dikke lippen die geknepen sprak. De bar was van red ceder.

‘Het leven hier in Brabant is veel losser’, zei hij na enige tijd. ‘Hier zou ik nergens last van hebben’.

‘Het lijkt net of we uit een inrichting ontsnapt zijn’, zei ik. Hij hoorde mij niet omdat een vrachtwagen door de hoofdstraat raasde en een golf water tot op het terras zwiepte. De beide vrouwen keken elkaar ongerust aan. Wij staarden naar de flessen drank op een glazen plaat waaronder een lamp brandde. Ik vroeg me af of het toch allemaal waar was wat hem overkwam. Was hij werkelijk iemand op wie ze vielen? Ik was ontroerd, naast hem aan de bar en het speet me dat ik niet eerder zijn vriendschap had gezocht. Ik keek naar hem en toen om me heen. Naast het biljart stond een soort voetbalspel, maar dan met zeemeerminnen en in plaats van een groen veld was er een strand met een streep zee. Ik gleed van de barkruk om het van dichterbij te bekijken. Op een metalen plaatje aan de zijkant van de bak las ik hardop: ‘Een gezelschapje van kleine meisjes zat in hare bontgekleurde badpakjes aan het strand te wachten op het tij om een vesting te bouwen, voordat zij zich gingen verlustigen in de dagelijksche pret van wat zij noemden: Het meerminne-spel’.

Zonder zich om te draaien, zei hij: ‘Een citaat van Louisa M. Alcott. Zij overleed de 6e maart 1888 te halfvier in de namiddag aan een ziekte in de hersenen en van haar werd verteld: Niets wat waar en ernstig was, scheen haar onbeduidend toe’.

Met mijn collega was het een avontuur uit te gaan. Bijna een avontuur als het schrijven van een verhaal (‘De luciditeit van de schrijver begint pas wanneer hij zijn manuscript gaat overlezen. De schrijver wordt zijn eerste lezer’. M. Duras).

Hoe kent hij het citaat van Alcott? Is hij hier vaker geweest? En welke zin ligt er in verscholen? Het zal in ieder geval wanneer ik een verhaal over deze tocht ga schrijven nader uitgewerkt moeten worden.

Hij zei, terwijl hij voor zich uit bleef kijken en ik weer naast hem was gaan zitten: ‘Eens fietste ik met Marjan en Frank in het dorp waar ik een tijd gewoond heb. We bezochten ook het nieuw ingerichte vogelmuseum. De kaartjes voor de entree moest ik kopen in het

huis ernaast. Marjan was met Frank al naar binnen gegaan. Toen ik even later voor de eerste vitrine bleef stilstaan keek ik op. De jonge vrouw die me net geholpen had, stond in de deuropening. In de verte liep Marjan snel langs de opgezette vogels en ik zei omdat ik iets wilde zeggen tegen de vrouw: ‘Dit was toch vroeger de gereformeerde kerk?’

‘Ja’, zei ze en toen herkende ik haar stem. Ze had lichtblauwe ogen die altijd verbaasd keken.

‘Jij bent Wim. Wim Baars’.

Ik liep op haar toe vol ergernis over de aanwezigheid van Marjan en mijn zoon. Ik weet niet meer hoe ze heette, maar ze ging vroeger altijd met me mee als ik vogels wilde observeren in de polder. Ze hield me bij mijn hand vast, ik was veel ouder; ze wilde altijd mee. Ze was nu getrouwd en we hebben elkaar lang aangekeken, terwijl Marjan Frank over de opgezette vogels vertelde. Toen we wegfietsten, zwaaide ze vanuit het keukenraam. Ik heb Marjan nooit bedrogen, hoeveel kansen ik ook gehad heb (ik kende zijn neiging zich in te beelden dat iedere vrouw die zich in zijn blikveld vertoonde, met hem naar bed wilde), alleen dit heb ik verzwegen.

Ik ben bang geweest de laatste tijd dat Marjan mij de toegang tot ons huis zou ontzeggen als ze ontdekte dat ik weer met een volle fles in mijn fietstas thuiskwam’. Hij keek om zich heen in 't café. ‘Hier voel ik me rustig, ik zou hier de hele dag kunnen blijven zonder een druppel aan te raken’.

Zijn voorhoofd was glad, rood en somber.

‘Ik zou zelfs geen aanvechtingen hebben’. Ik vond dat hij er verloren uitzag en ik bewonderde zijn optimisme met lichte verbijstering. Op de barkruk tussen ons in had de angst plaatsgenomen. Tot het eind van het jaar zou hij onder behandeling moeten blijven. De eerste vijf weken zou hij niet thuis mogen komen. We rekenden af en liepen het café door; achter mij raakte hij een stoelpoot aan, de stoel viel op de grond, we gingen snel naar buiten, holden naar de auto, stapten zonder iets te zeggen in en reden weg. Ik onderging een primitieve vrolijkheid, voelbaar in mijn buik en benen. Omdat ik niet hoefde te worden opgenomen? Het regende niet meer. De lucht was een molton deken. Zonder overtuiging draaide hij een sigaret.

Eerde, Schijndel, St. Oedenrode.

Tot we aankwamen bij een enorm gebouw met vleugels zei hij niets meer. Op een ovale, overvolle vijver dreven eenden als opgeblazen papieren zakken.

‘Hier is het’.

In een gang met gebrandschilderde ramen in aubergine tint meldden we ons bij de concierge die een bruin gecoate bril droeg. Ik droeg de koffer.

De concierge vroeg mij: ‘U komt voor opname’. Ik keek mijn collega aan die zich bukte voor 't

loket: ‘Baars. Ik kom hier voor...’

Met een potlood liep de concierge een lijst langs. Ik zag dat hij een v-teken achter ‘Baars’ zette. Daarna nam hij de hoorn van het telefoontoestel dat vlak voor hem stond, drukte op een knop, en zei na enig wachten: ‘Opname’.

Een verpleger kwam hem ophalen.

‘Mag mijn vriend even mee naar boven’, vroeg hij bedeesd en ik zag dat zijn hoofd beefde op zijn romp.

Ik was ontroerd. Hij noemde mij zijn vriend. En het was zó toevallig, dat ik hem wegbracht. Omdat ik niet met vakantie ging dit jaar, omdat ik enige malen bij hem thuis was geweest, omdat Marjan de kinderen niet alleen wilde laten...

Op een slaapzaal met acht bedden, met ramen zo hoog in de muren aangebracht dat je op een stoel moest gaan staan om er doorheen te kijken - het was een voormalig klooster van de paters picpussen - nam ik afscheid van hem. Hij glimlachte triest en zijn voorhoofd had iets ontstellends.

3. Marjan heb ik 's avonds opgebeld en verteld hoe de dag verlopen was. Ik hoorde teleurstelling in haar stem; ze had verwacht dat ik naar haar toe zou komen. De volgende dag ben ik bij haar gaan koffiedrinken. Ik heb mijn oudste dochter meegenomen. Ze was bezig met de enorme legpuzzel die de ‘Bezige Bij’ eens heeft laten maken ter viering van een jubileum. Het uiteindelijke resultaat moest een soort portaal worden, met aan weerszijden brede trappen waarop, dicht bijeen, alle schrijvers stonden die eens bij deze uitgeverij gepubliceerd hadden. In haar hand had ze het hoofd van Mulisch, ze kon 't nergens kwijt en gooide het weer tussen de honderden andere stukken. Ze zei van mijn vriend: ‘Niemand leek vroeger meer voor mij bestemd dan deze hartstochtelijke, oudere man. Maar ik verdraag zijn scherpe uitvallen, zijn paternalisme en zijn alarmerende verhalen steeds minder. En, vertrouwde ze mij toe, met de drank en met het ouder worden neemt zijn potentie toe en mijn weerzin. Ik slaag er niet meer in mij helemaal aan zijn kant te scharen in die ‘de Groot-kwestie’.

Alsof ze half tussen hem en ‘die verontrustende wereld’ in stond.

‘Maar geloof je dan dat er iets van waar is!’ ‘Niet als ik zo bij jou zit’, zei ze.

4. Zij zat met het meisje op schoot, de jongen schoot buiten een bal tegen de muur. De zon scheen op de zonwering en de kamer was helemaal blauw.

‘Ik word daar benijd’, zei hij, ‘ik ben een van de lichtste gevallen’.

Er lag een hoop bravoure in zijn stem en hij had besliste gebaren. Hij was mager geworden, en er ging iets van hem uit dat ze niet kende. Ze was onder de indruk en tegelijk irriteerde haar iets in zijn manier van doen.

Het was vrijdagavond. Hij was net thuisgekomen. Na vijf weken. De jongen kwam binnen en zette de tv aan. Hij was elf jaar en hij riep vanuit de uiterste hoek van de kamer:

‘Mamma is een modepop’, en hij trok een gek gezicht.

‘Stel je niet zo aan, Frank’, zei ze en lachte een beetje gegeneerd. Hij boog zijn enorme hoofd en zag dat de nagels van haar tenen oranje gelakt waren. Ze observeerde hem met lichte ongerustheid. Ze had de laatste jaren geen zin gehad om zich op te maken. Hij had er toch geen aandacht voor. Het meisje keek hem met een mengsel van nieuwsgierigheid en wantrouwen aan, de punt van de tong tussen haar lippen.

‘Dat oranje staat mooi bij je rok’, zei hij en dacht een kleur van schaamte te krijgen. Hij kon zich niet herinneren haar zo'n compliment gemaakt te hebben. Ze keek naar haar tenen, blij verrast. Ze spande haar tenen, boog ze, zó ontroerd plotseling dat ze zich in de blauwe schittering van de kamer haar verliefdheid herinnerde op de veel oudere man. ‘Ik had mijn lippen ook gedaan toen ik zojuist van boodschappen doen terugkwam’.

Het leek of werkelijk iets bezig was te veranderen.

‘En je hebt het er weer af gehaald?’ vroeg hij. ‘Ik vond 't wat overdreven en ik was bang dat je...’

‘Dat ik tegen je uit zou vallen’. Hij lachte en hij voelde zich onwennig in de kamer als na een lang verblijf in een ziekenhuis.

Het was net zo'n dag als toen we gefietst hebben met Frank viel haar plotseling in, hetzelfde stralende weer, heel anders als toen hij wegging. Wat leek dat al weer lang geleden. Ze zaten een tijdje zo, zonder iets te zeggen en keken naar de bloemen in de tuin, hij zich sterk bewust van zijn leeftijd, zij in een spanning die bijna misselijk maakte.

Daarna gingen ze aan tafel en ze aten voor de gelegenheid gestoofde kip uit de Römertopf. Hij zei: ‘Jij zou hier eigenlijk een glaasje witte wijn bij moeten drinken’.

‘Ik durf het niet om jou. Ik heb wel iets in huis gehaald, er kan het weekend iemand komen’. ‘Ik wil dat je wat drinkt. Daar gaat het juist om dat je zover komt dat je een ander kunt zien drinken zonder dat je er zelf naar taalt’. En hij herhaalde: ‘Ik behoor tot de lichte gevallen, ik mag misschien al eerder, al begin november weg, ik trek mij al een beetje terug uit de groep, ik distanciëer me al van de groep die me dat verwijt, maar het is een teken dat ik snel genees’.

Ze keek hem aan. De overtuigingskracht waarmee hij sprak!

Ze stond van tafel op en haalde uit de keuken een fles witte wijn. Hij maakte hem open en schonk voor haar zelf in en terwijl ze dronk keek ze de kinderen aan.

‘Het zegt me helemaal niets’, zei hij, ‘dat je drinkt’. Ze lachten enige malen hardop aan tafel, maar hij had het gevoel dat het deprimerend klonk in deze hoek van de kamer waar de zon nooit kwam en die, naar 't hem scheen, nauwer was geworden.

Frank zei op een heel eigenwijs toontje: ‘Pappa is niet met ons verbonden’. Hij hield zich in, hij zou hem kunnen slaan.

Zij zei een beetje angstig: ‘Hij weet niet wat hij zegt’. Na het eten hielp hij haar opruimen. ‘Je moet daar veel huishoudelijk werk doen. Iets om handen hebben om je af te leiden en de meesten kotsten elke dag de zaak onder thuis en maakten nooit zelf iets schoon. Zover is het met mij nooit gekomen’.

Ze dacht: Hij is het allemaal vergeten. Hij heeft het nooit geweten dat hij zich aftrok en in z'n roes niet besefte dat ik naar hem zat te kijken, dat ik keek naar een man die eindeloos zijn natte vingers om z'n geslachtsdeel trachtte te winden.

Na het eten ging hij de krant lezen, zij ging met het meisje naar de tv kijken.

‘Zij begrijpt er gelukkig nog niets van’, riep hij niet al te hard. Ze hoorde hem niet. De jongen schopte buiten de bal tegen de muur. Hij overwoog een ogenblik naar buiten te gaan en samen met hem te gaan voetballen. Maar hij had nooit met hem gevoetbald, hij kon zich niet eens meer herinneren dat hij de jongen na het eten ooit zo fanatiek had bezig gezien. Hij keek naar de schommel in de achtertuin en hij vroeg: ‘Heeft ze veel plezier van de schommel gehad’. Ze hoorde hem niet en het viel hem op dat ze een poging had gedaan om de kamer enigszins op te ruimen.

Om half acht ging Janneke naar bed, om half negen Frank.

Daarna dronken ze samen koffie. Hij wist zeker dat hij blij was. Ze ging daarna de kamer uit en toen ze terug kwam, waren haar lippen oranje en haar oogleden donkerblauw aangezet. Hij dacht aan wat zijn zoon aan tafel had gezegd; hij maakte er daarom geen opmerking over hoewel hij wist dat ze er op wachtte. Hij vocht tegen de slaap. De slaperigheid van iemand die voor het eten teveel heeft gedronken. Daarginds had hij er geen last van gehad. Hij stelde zichzelf gerust en bleef er tegen vechten.

Ze zwegen toen zei ze: ‘Ik heb de studie voorlopig opgegeven. Ze waren van de cursus heel vriendelijk, ze gaven alle medewerking, ik mag zo weer beginnen als alles weer een beetje normaal loopt’. Ze had bijna tranen in haar ogen toen ze dat zei.

‘Het ging toch juist zo goed’.

‘Ik heb de kinderen, en je vraagt me steeds maar om alles op te schrijven... wat is dat nou precies die hot-chair?’

‘Iedereen komt eens in de week op de hotchair. Je zit op een stoel en de groep met de psychiater zit er op de grond omheen. Dan moet je vertellen. Hoe de situatie thuis is, waarom je drinkt, alles komt er uit, als je probeert iets achter te houden, krijgen ze het er uit. Als je in het weekend drinkt, dan komen ze het te weten. De groep is dan erg hard, dat is gewoon niet te beschrijven, je gaat door de grond. Er is niemand die zonder in snikken uit te barsten de stoel verlaat, maar daarna word je opgevangen en als je gedronken hebt, beslist de staf of je mag blijven. Tot twee, soms drie keer mag je terugkomen’.

‘Je vroeg mij om alles op te schrijven’. Ze voelde een lichte afkeer. ‘Het viel niet mee!’ ‘Maar je moet schrijven, ik ben alles vergeten bijna, hoe meer ze weten, hoe beter, ze passen het onmiddellijk in, als bij een legpuzzel...’. Ze wist dat hij er niet tegen kon als ze zich daarmee bezighield. Ze had de puzzel in de kast opgeborgen.

‘Van de oorlog, van de dingen die ik tegen je gezegd heb, dat ik de kleine... Ik ben het echt vergeten. Dat ik jou moest ontzien, dat ik altijd voorzichtig met je moest omspringen, ze begrepen het allemaal direct’.

‘Wie allemaal?’

‘De groep’.

Ze zei:

‘Het viel niet mee om die brieven te schrijven, alle dingen die gebeurd zijn, het verleden. Je vraagt me maar steeds in je brieven: Schrijf alles op, want ik herinner me niets meer! Dat je me de hele avond zat te jennen, dat je me wel een half uur achter elkaar uitschold voor klerewijf, klotewijf, dat je de verjaardagen van de kinderen verpestte zodat ze huilend naar boven vluchtten, maar als ik dat in m'n eentje 's avonds zit op te schrijven, is het nog veel erger. Toen was er een vijandige stemming die tegenwicht bood, die het minder erg maakte. Nu komt het zo kaal, zo onvoorbereid op je af’.

‘Dat begrijp ik wel, Marjan, maar ze willen het graag weten, alles moet worden uitgepraat. Op die stoel zit ik soms gewoon te huilen, eerst voel je je beroerd worden en dan ben je helemaal van de kaart. De meesten, Marjan, komen na die eerste vijf weken in een situatie terecht... hun man of vrouw is weg, hun carrière is gebroken en ze beginnen weer te drinken’.

Ze keek hem onbewogen aan.

‘Ik wil er van af. Ik weet van mezelf dat als ik er niet echt vanaf ben, ondanks mezelf, terwijl ik vastbesloten ben om 't niet te doen, toch weer op een dag, als ik moe ben, Marjan, kijk...’

De warmte gloeide langzaam door het scherm en het raam naar binnen.

Ze had willen zeggen: De dag nadat je weg was, heb ik eerst wat gestudeerd, daarna heb ik wat opgeruimd, en ik moest huilen omdat je hier in deze kamer ongelukkig was.

Hij zei: ‘Ze passen alles in... in de chaos van beweringen, halve gedachten, halve waarheden, woorden...’

Ze vroeg: ‘Heb je ons gemist?’

‘Daar zijn alle verhoudingen zoek, je weet niet wat je mist, waarnaar je verlangt, naar wie je... natuurlijk heb ik jullie gemist’, zei hij snel als een soort samenvatting, die versimpelde, die vervalste.

‘Als je straks met me naar bed gaat, zei ze zo terloops mogelijk en ze kreeg een kleur want ze was er niet zeker van of ze met hem naar bed wilde, moet je dat dan aan de groep vertellen?’ ‘Ja, want dat kan belangrijk zijn; als ik iets persé niet wil zeggen, krijgen ze het er toch uit. In de groep is trouwens een vrouw die jou wil spreken’.

Nu was de zon zo laag dat ze onder het scherm door de kamer inscheen. Ze waren beiden half verblind en zagen elkaar vervormd in de trillende banen van roestkleurig licht. De kamer werd gevuld met een directe, weldadige warmte.

‘Een vrouw die mij wilde spreken?’ herhaalde ze snel, gekwetst, maar ze beheerste zich en haar stem was niet scherp.

‘Ja, ik heb zoveel over ons verteld, ze wil weten hoe je er uit ziet. Ze is een van de zwaarste gevallen, ze heeft vier haarstukjes, op die plekken heeft haar man in een driftbui, hele plukken uit haar hoofd getrokken. Ze is van jouw leeftijd, ze wil je gewoon spreken, ze zit daar al een half jaar en ze heeft zich een bepaald beeld van jou gevormd’.

Het leek of de kamer in brand stond. De omtrekken van haar schouders waren vaag, hij kon haar nauwelijks zien. De op elkaar toegesneden banen licht verdwenen in een ver punt van de kamer. Hij kneep zijn ogen dicht, ze zwegen een hele tijd, en begonnen tegelijk te praten en zwegen weer. Hij zei:

‘Ze wil je graag zien omdat ze wil dat ik beter word, omdat haar huwelijk naar de knoppen is, soms zijn we helemaal down, als je elkaar dan niet hebt, daarginds, dan slaat ze soms een arm om me heen’. Hij brak zijn zin af, maar kon geen weerstand bieden aan de drang om zijn gedachte af te maken, bijna een soort opwinding maakte zich van hem meester. ‘In de groep zijn we voor elkaar verantwoordelijk, als iemand toch weer gaat drinken, ervaart de hele groep dat als een nederlaag, soms zie je geen uitweg meer, je trekt de hele dag met elkaar op. Vooral 's avonds, je hebt de hele dag gepraat, je bent alleen maar moe, dan ga je naar degene bij wie je je het prettigst voelt’.

Hij kon de afkeer niet zien die opdook in de ogen van zijn vrouw. Ze verwachtte niet meer dat hij iets over de bloemen in de kamer zou zeggen, over de betrekkelijke orde die er heerste, over de kinderen, over de studie die ze voor hem had opgegeven, voorlopig.

De kamer had de kleur van de schemer aangenomen. Ze dronken een tweede kop koffie. Ze vroeg zich af voor wie haar afschuw op dit moment groter was, voor hem of voor die onbekende vrouw. Ze zag zichzelf zitten en er kwam een groot nutteloos gevoel over haar. Hij zei: ‘Ik ben medisch onderzocht. Onder geleide van een verpleger zijn we naar het ziekenhuis gebracht. Bloedonderzoek. Hersenfuncties, lever, nieren, alles. Ik mankeer niets’. ‘Een boom van een kerel’, zei de arts, ‘oergezond’.

Ze keek hem aan door het felle licht heen en ze dacht: ‘Waarom is hij niet een beetje gewoon, als andere mannen, als zijn collega's, niet dat ik wil dat hij een burgerlijk mannetje wordt... of ben ik juist op hem, toen, verliefd geworden, omdat hij anders was en lag de oorzaak van de stukgelopen relatie hierin dat ik wilde dat

hij een beetje als alle anderen was? Lag de schuld dus bij mij? Is 't daarom verkeerd gegaan?

‘Hoe heet die vrouw?’ vroeg ze plotseling.

Het was gloeiend heet in de kamer en in de hoek waar ze gegeten hadden was het al helemaal donker.

‘Linda’, zei hij, ‘ze heet Linda’.

‘Heet ze Linda?’ Ze lachte spottend.

‘Ze heet geen Linda’, zei hij langzaam en wreef met de muis van zijn hand langzaam over zijn voorhoofd dat bewegingen naar voren maakte, alsof het zich aan die hand wilde vastklampen. Hij was nog nooit zo kwetsbaar geweest als nu. Hij had zich, zo voelde zij het, prijsgegeven.

‘Ze heet Miriam’, zei hij zacht. Toen leek hij zich te herstellen, want hij ging met duidelijke stem verder: ‘Ze heeft altijd nachtmerries, ze kan alle nachtmerries feilloos reconstrueren. Hij keek haar aan, met zijn mond iets open en zijn blik was tegelijk afwezig en opgewonden. ‘Stik, godverdomme’, zei ze in zichzelf. ‘Klootzak’. Ze staarde naar het lugubere hoofd, maar de aversie wilde vanavond geen haat worden. Deze kleinzielige man, die steeds weer opnieuw de held uithing, deze man, door haar gekend en ongekend, met zijn naïeve openhartigheden, was hier in huis een soort ongewenste bezoeker.

In zekere zin liet die vreemde vrouw haar onverschillig, liet op dit moment deze man haar onverschillig. Ze was wel nieuwsgierig geworden naar deze Linda of Miriam. Ze zou hem moeten aanmoedigen nog meer over haar te vertellen, ze zou hem dubbel kunnen verachten.

‘Wat voor nachtmerries’, zei ze mat en haar ogen waren donker geworden.

‘Ze droomt dat ze op het toilet zit en dan bemerkt ze dat de deur van glas is, dat er mensen voorbijkomen die haar zien, die blijven staan, die kijken, die op haar wijzen. Miriam moet herboren worden, ze is haar hele leven misbruikt, ze is alles kwijt, jeugd, carrière, man, kinderen, ze moet helemaal opnieuw beginnen, ze moet alles verkort opnieuw doormaken’. De man glimlachte, hij zag hoe zwaar en onzorgvuldig ze zich had opgemaakt. Hij wist bijna zeker dat hij haar pijn deed.

Bijna. Want ze kon zich voor hem afsluiten,

ze kon hem op een manier aankijken die zijn woorden absoluut nietszeggend maakten.

Ze wist niet waarom, maar ze was jaloers op hem. De zon was ondergegaan, in de hele kamer was het nu donker en boven de flats in de nieuwe woonwijk waar ze op uitkeken, was de hemel angstaanjagend rood.

'In al die weken heb ik geen angst gehad, heb ik nauwelijks angst gehad'. Haar belangstelling voor de vrouw was al verdwenen. Het maakte ook niets uit of hij dit keer niet fantaseerde. Ze vroeg:

'Heb je er nooit spijt van gehad, van wat je allemaal tegen me gezegd hebt?' Hij zei:

'Heb jij er nooit spijt van gehad dat je na haar geboorte twee jaar ziek bent geweest?'

Ze kwam overeind uit haar stoel. Er waren wel tranen in haar ogen, maar ze was te uitgeput, te leeg om het verdriet te voelen.

Ze zat op de rand van de stoel en ze keek hem strak aan:

'Net voor ik gisteravond naar bed wilde gaan, ging de telefoon'. Ze wachtte een ogenblik. 'Het was de Groot. Ik kon hem eerst niet goed verstaan, hij sprak onduidelijk en toen ik zei: Mijn man is er niet, hij is weg, zei hij niets meer, maar legde de hoorn niet op de haak. Eerst durfde ik niet goed meer te luisteren, ik hield de hoorn ver van mijn oor, maar toen begon hij weer te praten, hij sprak heel ernstig, heel ernstig, ik heb het goed verstaan, Wim, hij zei iets over een meisje dat je, in je drift, te hard geslagen zou hebben, maar je hoefde je niets te verwijten, je was daar niet verantwoordelijk voor'.

De helft van zijn gezicht werd duidelijk zichtbaar door de straatlantaarn die aanging. Het was ingevallen en grauw. Wie was hij? Wat was zijn ware aard?

In de stilte die op haar woorden volgde, hing onopvallend boven zijn hoofd, op oneindige afstand, de telefoon. Het was alsof ze net de hoorn op de haak had gelegd.

Ze stond op uit haar stoel, ze had hem ver genoeg van zich afgeduwd om hem als een zieke te kunnen zien en hoewel niets ongedaan kon worden gemaakt, voelde ze zich onweerstaanbaar tot deze achtervolgde man aangetrokken, nu ze hem zo zag zitten, zonder enig verweer, zijn blik gericht op haar.

Ze hoorden een auto in de zijstraat die vlak achter hun huis liep. Hij kwam langzaam de hoek om. Toen begon de ruit te schitteren van het felle licht, de koplampen waren een moment recht op hen gericht en zetten de hele kamer in een witte gloed. Daarna zwenkte het licht af, zwaaide over de tuinen van de buren, sleepte enorme schaduwen achter zich aan, kromp in en verdween. Maar het middelpunt van de twee stralenbundels gloeide op de ruit nog na als twee smeulende peuken. Wim zag er uit als een verschijning, dun en wit. Boven het bakstenen muurtje was het dak van een auto te zien.

'Wie is dat?' vroeg hij.

Ze gaf geen antwoord.

'Wie is dat?' drong hij aan. Een portier werd dichtgeslagen. Ze liet zich terugzakken in haar stoel.

'Ik doe niet open', zei hij. Haar blik had hem al losgelaten. Ze hoorden iemand het pad oplopen en toen ze de man die naar hun voordeur liep, herkende, begon de spanning uit haar weg te vloeien. Ze zuchtte diep.

Glimlachend keek ze hem aan, maar zei niets.

5. We kwamen weer voorbij Achterberg, we reden over de brug bij Rhenen en de Cuneratoren schitterde in het water. We passeerden Resteren. Op die zaterdagavond wisten we beiden niet wat we moesten zeggen. Hij wriemelde chaotisch met zijn vingers, rolde de ene sigaret na de andere, maar gooide ze na een paar trekken door het openstaande raam weg. Zijn handen beefden. Maar langzamerhand werd hij kalmer en toen we al lang de afslag Den Bosch voorbij waren, bleek hij ook details in het landschap te registreren.

'Kijk', zei hij, 'een blauwe reiger'.

Ik zag een ijle blauwe vogel waarop de avondzon viel.

Gisteravond wilde ik ongemerkt een brief in hun bus doen (er zaten handtekeningen van leraren en leerlingen in ter aanmoediging) toen ik ze in het donker in de kamer zag zitten. Ik ben tot een uur of twaalf bij hen geweest. De volgende dag belde ze mij al vroeg op. Vlak nadat ik was weggegaan, had hij tegen haar gezegd: 'Ik loop nog even om... weer een beetje wennen aan de omgeving...' Ze had gezien dat hij de straat uitliep en de eerste weg rechts insloeg. Na een uur was hij teruggekomen. Bij 'Le Biberon' had hij een paar pilsjes gedronken. Hij had een fles jenever in een plastic draagtasje bij zich.

In Veghel was feest. Boven de straat hingen bogen van goudpapier. Uit de cafés kwam muziek, er werd op een terras een polonaise gedanst onder de lampjes die in tint varieerden van appelgroen tot marineblauw. Sissende geluiden kwamen van een braderie, de geur van geroosterd vlees drong met de hitte die van de straat optrok de auto binnen. Het zag zwart van de mensen. Brabants leven! Uitgelaten stemming. Hij werd nerveus. Groepen jongeren staken zingend tussen de langzaam rijdende auto's de weg over. We speurden de straat af naar een parkeerplaats.

'Verderop', zei hij, 'als je iets doorrijdt, vind je overal plaats'.

In het café was het benauwd, maar de mensen waren vrolijk en heel tevreden, onder het veelkleurige licht, in de hitte. Een man rukte met pathologische ijver aan de staven en de meerminnen ratelden over het strand. Het plaatje met het citaat werd aan het oog onttrokken door iemand met een glas bessenjenever in haar hand. (Zijn bekendheid met het citaat, het spel

met de meerminnen, welke rol zij in een eventueel verhaal gaan spelen is nog onduidelijk.) Hij dronk geen bier en stond er op dat ik het wel dronk. Hij zat op de barkruk naast mij en hij zei:

‘De tweede keer dat je wordt opgenomen ben je veel beter gemotiveerd.’

Grenzeloos optimisme. Verspild optimisme? Had hij zijn krachten te vroeg op de proef gesteld? Hij keek mij aan en leek zich op een lang verhaal voor te bereiden: ‘Op die Linda... op die Miriam ben ik verliefd geweest, maar ik heb het haar nooit laten merken en niemand. Ik heb het gevoel voor mezelf gehouden, ik maak me zorgen om haar...’

Toen werd er geroepen en geschreeuwd, deuren zwaaiden open en we werden betrokken bij een feest in het aangrenzende zaaltje.

Na middernacht belden we aan. Na lang wachten deed een mij onbekende, zwijgende concierge open; hij droeg een hardblauw pyamajasje op een zwarte broek. Hij noteerde de naam van mijn vriend. We liepen door flauw verlichte gangen. Wim deed de deur van de slaapzaal open en ging mij voor. Een man met de rug naar ons toe, in elkaar gedoken, lag op bed. Een radio stond aan. Boven elk bed hingen ansichtkaarten en kindertekeningen. Toen de man ons hoorde, draaide hij zich op zijn rug, riep blij verrast: ‘Hé Wim’ en kwam overeind. Ze mochten hem hier.

Ik ben even later weggegaan. In de gang kwam ik een man en een vrouw tegen die elkaar bij de hand vasthielden. De man was lang en breed in de schouders. Hij droeg een overhemd dat wijd openstond op een bruinverbrande, dichtbehaarde borst en hij had een opvallend verende gang, ja, het was of de vloer bij iedere stap onder hem doorboog; uit roomwitte sandalen staken enorme tenen omhoog, zijn linnen broek zat erg strak, om zijn hals zat een gekleurd zijden shawltje.

Zij was klein en tenger met smalle schouders, had korte, grijze laarzen met een omslag van bont en met erg hoge hakken waarop zij bij elke pas zwikte; ze droeg een broek van gladde grijze stof waarvan de pijpen, onder de kuit strakgetrokken en om het been gedraaid, in de schacht van de laars verdwenen. Hij zei iets tegen haar. Ik zag een gouden voortand en zijn stem was eigenaardig zacht voor zo'n machtig postuur. Van haar opgeheven hoofd herinnerde ik mij later de onderworpen blik en de donkere bos strak achterovergekamd haar. Ze zag er heel bleek uit en leunde uitgeput tegen hem aan vlak voordat ze Wims slaapzaal binnengingen.

Ik liep snel terug en hoorde dat ze met een schreeuw op mijn vriend toe rende. Ik vermoedde ernstige rivaliteiten.

De concierge sloot zwijgend de deur achter mij. Ik keek uit over het stille verlaten landschap, maar het was een andere verlatenheid dan die welke in dit enorme gebouw heerste. Daarna reed ik terug, het was een heldere nacht en de boomgaarden in de laagte vormden fantastische patronen en ik dacht: Hoe kan hij hier ooit van de drank afkomen?

Bij Marjan was de smalle ruit van de douche verlicht. Of was dat het licht dat ze 's nachts aan liet voor de kinderen? Ik moest nog een paar dingen van haar weten.

Ik voelde dat het een verhaal zou worden spannend van het begin tot het eind, vol vluchtige, kleine, hevige gevoelens; het geheel zou navrant zijn en baden in een stemming van teder, maar onontkoombaar verval, als het zachte paars van de zomerhibiscus.

En misschien zou ik het verhaal wel in één keer schrijven, in einem Gusz, op een koele morgen of in een warme nacht, want dat is ‘bon ton’ geworden in dit kleine verhalenland.

‘Kom op’, moedigde ik mijzelf aan en ik bukte me, raapte een kiezelsteen op... toen aarzelde ik.

Waarom moest ik een verhaal schrijven over Wim Baars die ik voor de tweede keer had weggebracht voor opname? Werd hij daar beter van? Schoot Marjan daar iets mee op? En zou men, in mijn directe omgeving waar de feiten bekend waren, niet zeggen dat zoiets op z'n minst getuigde van een verdacht schrijverschap? Ha, komt hij zó aan z'n onderwerpen! Als pasmunt geeft hij z'n minieme avonturen door! Zijn kracht ligt zeker in de exploitatie van andermans gevoelens!

Heel dubieus, nogmaals.

Hij legt andere grenzen aan? Hij verlegt de grenzen? Hij objectiveert?

Oh...

Een schrijver kan het niet stellen zonder een *fond* van hardheid, hij zal soms door muren heen moeten? Zoiets als intellectueel cynisme? Lieve Jezus, 't is om er kille kloten van te krijgen!

U bedoelt: Hij mòet het verhaal schrijven, de innerlijke drang? Als onvermijdelijk bewijs van zijn trotse schrijverschap? Bedrog, ijdelheid, koketterie.

Complexiteit van gevoelens helder en doorschijnend maken en de simpelheid geladen en ongrijpbaar?

...

De stilte van de nacht. Dat mijn collega het eerste weekend thuis weer gaat drinken is natuurlijk tè voor de hand liggend. Nee, het eerste weekend zal hij sterk zijn.

Later, wanneer ieder denkt dat de drank hem werkelijk onverschillig laat... zo zal het verhaal zeker aan spanning winnen. Dan opeens, zonder dat zelfs een kleine onaangename gebeurtenis, een miniem incident daar aanleiding toe geeft, verlaat hij op een avond zijn huis... Ik haalde diep adem en mikte de kiezelsteen tegen het smalle raam van Marjans douche.

De zeven dromen van de man van de schiettent
Sjoerd Kuyper

Het was warm en goed in het landelijk atelier van kunstschilder Arjen. Geen gezeur, maar drank. Hoge witten wanden, en de stille ontroering om het weerzien op dit jaarlijks terugkerende gebeuren. Met z'n dertienen zaten ze rond de tafel. Er viel niets aan te doen, ze waren met z'n dertienen. Er was muziek, en veel te vroeg maakte Theodoor de stap van bier naar jenever. Hij was moe, en haast iedereen ging dood, en als hij nu niet oppaste zouden de tranen komen, om nooit nooit meer te gaan. Altijd zou het kermis blijven in dit dorp, en in eindeloze herhaling zou het daglicht van de atelierramen blijven wegtrekken, diep de polder in, naar de gulzige strot van de meteropnemer. Kinderen werden grijsaards tijdens de rit op het houten paard.

'Hopsasa!' riep Theodoor. 'Zeg Arjen, wil je voor mij dat nummer van Lange Jojo opzetten? Over Victor den Voetballist?'

Want natuurlijk zou alles eens ten goede keren, dat stond vast. En als je maar stevig genoeg doordronk kwam de kater pas morgen. Toen de eerste tonen van zijn verzoeknummer door de ruimte klonken stond Theodoor op en liep de tuin in. Op een kleine steiger boven een sloot die achter het atelier lag ging hij zitten. De schemering stond haar plaats af aan de duisternis, de sloot werd de trambaan op het Hoofddorpplein. Vanuit het duister kwam een man in een regenjas op hen aflopen, een keurige jas waarvan de onderkant door modder was besmeurd.

'Dag vlinders,' zei hij tegen Hanny en Theodoor.

En alsof ze beseften dat hun tijd gekomen was schroefden ze de dop van de fles wijn die ze juist in een nachtwinkel gekocht hadden, en reikten de man de fles. Hij dronk. Theodoor Warm was zeventien, Hanny zestien, en ze hielden van elkaar. Theodoor had in die buurt een zolderkamer gehuurd, de condooms brandden in zijn broekzak.

'Ik loop hier maar wat rond,' zei de man.

En vertelde dat hij had gevochten in de Spaanse Burgeroorlog. Op de avond voor hij naar het front vervoerd zou worden bezocht hij een café. Er was een vrouw, en natuurlijk had ze dik zwart haar dat opglom in het vale licht. En in dat haar stak een roos. En natuurlijk had ze hem gezegd dat hij zou sterven, *maar vannacht, soldaat, vannacht zal ik voor je dansen.* Ze hàd voor hem gedanst, de hele nacht, en duizendmaal was hij die nacht gestorven.

'Nu ben ik een man in een regenjas, een keurige jas. Alleen de onderkant, daar zitten wat spatjes op.'

Hij liep maar wat rond, zei hij, en dronk uit hun fles. Hij veegde de hals schoon voor hij hem teruggaf.

'Jullie nacht zal goed zijn, vlinders.'

Heel zachtjes kuste hij Theodoor op zijn voorhoofd, en vroeg hem of hij ook Hanny kussen mocht.

'Jullie nacht zal goed zijn, vlinders.'

En hij schonk hen de rode roos die in zijn haar gestoken was. Eens, dacht Theodoor, zal ik iemand dit verhaal vertellen. En als ik uitgesproken ben sla ik de modder van mijn jas.

'Huppetee,' mompelde hij.

En voor het eerst verscheen de zin van het leven in woorden op zijn netvlies. Kraakhelder verlamden ze zijn spraak. Praten, dacht hij, nu moet ik spreken, oeverloos in de weer. Een oud geheim wordt hier geopenbaard: 't is niet de geur die telt, het is het visioen. Hij stond op en liep de tuin in. De deur van het atelier ging open. In de helverlichte deuropening verscheen Arjen, in elke hand een glas jenever.

Ze begroetten elkaar uitbundig, en dronken samen uit waarna ze het glas baldadig achter zich in het gras wierpen.

‘Nu poëzie!’ riep Arjen.

Hij ging op één been staan, stak een wijsvinger bestraffend in de lucht, en declameerde:

Je nam me enkel en alleen
Om later van te dromen;
Om nostalgie en spleen
Waarop je klaar kunt komen.

Het zijn je mooiste dromen;
Je kunt ervan op an,
Zodat ik telkens, keer op keer,
Met een ander slapen kan.

‘Zeer goed,’ meende Theodoor, ‘eigen kweek?’

‘Brassens. Zeer vrij naar.’

Arjen stond weer op beide benen, en verklaarde dat hij naar binnen ging omdat daar films vertoond werden. En terwijl ze op hun

knieën door het gras kropen om hun glaasjes te zoeken, vertelde Theodoor een anecdote die hij onlangs in de 'National Geographic' gelezen had:

Een reiziger die een klein station ergens in het westen van Ierland aandeed, wees de bejaarde stationschef op het feit dat zijn twee klokken niet gelijk liepen. De stationschef antwoordde: wat heb ik aan twéé klokken als ze allebei dezelfde tijd aangeven?

Het verhaal had Theodoor bizonder ontroerd, en ook nu staakte hij zijn speuractie om er even over na te denken.

'Wat heb ik aan twéé klokken als ze allebei dezelfde tijd aangeven?' herhaalde hij.

Ze gingen naar binnen zonder glazen, de nacht was gevallen, de schiettent sloot. De kroegen schreeuwden maar ze hoefden er niet heen. Want niets herhaalt zich - als geschreven - ooit op dezelfde plaats. Theodoor droomde al veel te vaak van kroegen, café's en kermissen. Zwijgend schoof hij de fles naar Arjen terug. De zin van het leven begon met een hoofdletter en eindigde met een punt.

'De man van de schiettent,' zie Arjen.

'Heeft maar één arm,' vulde Theodoor aan.

Er werden films vertoond, maar Theodoor zag de man van de schiettent. Hij zette de kolf van een geweer op zijn dij en laadde het wapen met één hand. Eens had de man twee armen gehad, hij wist nog hoe dat voelde; twee maanden na het ongeluk kon hij zijn vingers nog bewegen als hij zijn ogen sloot. Zijn linkerarm was vrij sindsdien. Hij kon er mee doen wat hij wilde, en niemand die het zag.

Maar de nacht was gevallen, en de man van de schiettent lag kotsend in het gras dat vol is van vreemde geuren. De man droomde van een jongen die ooit groot geworden was, en zelfs in de zomer een lange broek droeg. Het was een vreemde droom, verpakt in witte muren. In die droom zag hij een film: fietsen op smalle klinkerwegen, Oostende ziet hij, en de Borinage, een vlinder die de dood vindt in een net, alles in kleur. Hij zit in een rieten stoel, steeds als hij jenever vraagt wordt hem de fles toegeschoven. Hij droomt niet meer van de jongen, hij is hem zelf. Naast hem zit een meisje, vijftien is ze, veertien misschien. Maar het geeft niet, 't is niet zo erg dat ze daar zit. Hij heeft het vage besef dat hij haar apart moet nemen om haar een verhaal te vertellen. Hij weet alleen niet welk.

En net als het hem te binnen schiet - witte koeien ziet hij nu op het filmscherm, witte koeien dansend op de horizon - kantelt hij achterwaarts een lang vergeten zaaltje in. Er draait een film. Soms, als er een rol verwisseld wordt, is de zaal helder verlicht; dan klinkt er jazz en gerinkel van glazen. Dan weer de film. Hij weet zeker dat hij nu zijn arm wel om haar schouder *durft* te slaan, hij weet alleen niet of hij dat wel *wil.* Nu is ze nog van hem, nu mag hij nog bedènken hoe ze voelt. Hij sluit zijn ogen, en daar grijpt haar hand de zijne. Zie je wel, hij durft het best!

Daar is alles mis gegaan, denkt de man van de schiettent. Hij zoeft terug naar de rieten stoel, is weer de jongen die daar - onverwacht - te trillen zit: gebalde vuisten, ogen gesloten - hij mist beelden van galerijen, een dame in een rood broekpak, vervallen uithangborden. Alles is misgegaan, maar waar? Waanzin ving woorden, woorden werden zon, en alles wat ooit beschenen werd verbleekte in de lichtbundel uit de projector.

'Hallelujah!' riep Theodoor, toen hij over het lichaam van de man van de schiettent struikelde en naast hem in het gras belandde.

‘Ik heb je gedroomd,’ zei de man. En sloot zijn ogen:

Ze zijn allemaal gekomen, ze schenken drank in grote glazen. Hij zit daar in pyama in het café, en zijn enige gedachte is: niet teveel drinken, Engel! Het meisje achter de bar zegt hem dat ze hem niet meer schenken zal.

‘Kijk dan, godverdomme!’ schreeuwt hij, en wijst op zijn nog voor driekwart gevulde glas.

Hij slaat om zich heen, maar niemand wil vechten met de man met één arm. Hij veegt de glazen van de bar, de pijn schiet tot in z'n rug, en gillend slaat hij in het rond. Zijn vrienden vormen een kring om hem heen, een kring die wijkt waar hij slaat. Ze beginnen te zingen, hun angstaanjagend koor overstemt de jukebox:

> We hebben ieder woord gehoord.
> De dromen zijn gekomen.
> De fles is goed voor een tot zes.
> Maar in zeven moet je leven.

Z'n vrouw stootte hem wakker.

‘Ik heb van je gedroomd,’ zei ze, ‘ik ben jou en ik zit naast mezelf. Veertien ben ik, of misschien vijftien. In de bioscoop in Oss, herinner je je die avond, die eerste? Maar alles is zo anders deze keer. Halverwege de film gaat opeens het licht aan, en door de luidsprekers schreeuwt een stem:

‘En nu Uw volle aandacht voor... Engel Rossen!!!’

En je zoent me, heel gewoon, alsof je me al eerder gezoend had.’

‘Ik wou dat ik ook eens leuk droomde,’ zei de man van de schiettent, en sloeg zijn armen om haar heen. ‘Ik droomde dat ik langs een trap omhoog klim. Ik klim en ik klim, en ik zwaai naar een menigte die diep beneden mij staat en me toejuicht. Maar de trap blijkt een klein lullig keukentrapje. Ik daal dus maar weer naar beneden, en berg het trapleer weg in de kelder.’

Theodoor werd wakker van het felle, haast zomerse licht dat uit de bomen boven hem neerdaalde. In de verte, uit de openstaande deur van Arjen's atelier klonken de opgewekte stemmen van de jongens van de Lovin' Spoonful. Theodoor herkende het heldere wakker-

worden in een vreemde omgeving; ook als kind had hij zich nooit verwonderd over onbekende bedden waarin hij ontwaakte. Altijd had hij onmiddellijk geweten waar hij was, nooit was hij verdwaald, hij had het altijd goed gevonden. Nu lag hij aan de slootkant, niet ver van de steiger waarop hij zich gisteren nog had overgegeven aan sombere bespiegelingen aangaande leven en dood. Boven hem boden de takken van de oude perenbomen stram weerstand aan de frisse bries. Zonlicht, een heldere vrolijkheid. Mocht zijn leven zich van nu af aan moeizaam voortslepen van melaatsheid tot Robbeneiland, zestig jaar lang in eenzaamheid en wanhoop, dan nog, bedacht Theodoor grimmig, zal op mijn urn ‘De Urn van het Volmaakt Geluk’ komen te staan. Een man die één dag gelukkig is geweest, die is gelukkig geweest; dat kan geen mens mij bestrijden. Hier lig ik, in het gras, iedereen kan mij zien, ik ben het kunstwerk dat alle andere kunstwerken overbodig maakt.

De plaat was afgelopen, en gaf ruimte aan een zacht kabbelend gesprek in het atelier. Het waren de stemmen van Ingrid, de vrouw van Arjen, en haar dochtertje Maartje van vier, of misschien vijf. Hij kon niet verstaan wat ze zeiden, maar hun gesprek maakte het geluk dat in hem was opgeweld nog sterker. Hij trok zijn schoenen en zijn sokken uit. Dat was genoeg. Hij nam zich voor zich niet te wassen, zich niet te scheren, en zijn haar ongekamd te laten.

Maartje verscheen in de deuropening, ze keek speurend rond. Theodoor sloot snel z'n ogen. Het duurde maar even, toen kwamen haar voetstappen zijn richting uit.

‘Slaapje?’

Dat is niet voldoende, dacht Theodoor, als we wakker worden moet het wel de moeite waard zijn. We wachten geduldig op het wachtwoord. Plotseling werd er ruw een vinger in zijn oor gestoken.

‘Hee!’ riep Maartje verrast. ‘Er zit een vinger in je oor!’

Het paard van Troje.

Vanaf dat moment was de tuin gevuld met kunstjes, liedjes, ijlings aangesleepte foto's van Ingrids en Arjens, en tekeningen van clowns en zonnen.

‘Godverdomme, m'n knikkers!’

Theodoor herinnerde zich vol schaamte dat Arjen en hij gisteren zeer talentloos hadden gepoogd Maartjes knikkers van grote afstand in een bierglas te werpen. Ze lagen overal door de tuin verspreid. Trots in hun goddelijke vorm onder de zon, dat wel. Midden op het tuinpad stond, helemaal gaaf, het bierglas. Maartje leek de opzet van het gespeelde spel te begrijpen; ze nam het glas en verzamelde daarin al kruipend haar sieraden.

Niets gaat verloren voor de eeuwigheid. Het atelier vulde zich met geuren van koffie en gebakken eieren, en die twee waren één geur die ochtend. Arjen kwam zonder kater naar beneden, en Maartje zei tegen Theodoor:

‘Theo, jij hebt blote voeten.’

Ingrid ging niet mee. En zo liepen ze even later met z'n drieën door het dorp, tussen de afgesloten kermisattracties door. Honderd meter voor het bejaardentehuis met de vijver vol goudkarpers sloegen ze linksaf, een boomgaard in. Een breed pad voerde langs oude kippenhokken - kleine stenen huisjes met een schuin pannendak. De ramen waren smerig, behangen met spinnewebben. De laatste twee deden dienst als zomerhuisje, er omheen lagen gecultiveerde tuintjes waar in het warme jaargetijde tuinkabouters groeiden.

Maartje veranderde pijlsnel in allerlei dieren: een kikker eerst, en toen de haas. Dat laatste kon Theodoor beter. Hij rende uitgelaten voor Maartje uit, stompe hoeken slaand in zijn gang. Arjen had een verhaal over een haas die hij eens zag: met een noodgang was het beest op een sloot van acht à tien meter breed afgerend.

‘Ik bleef staan kijken, want een haas die in een sloot springt, daar moet je goed naar kijken.’

Theodoor verwachtte maar één clou, de haakse sprong opzij. Maar nee, het dier was moeiteloos over de sloot gesprongen, en heel gewoon rende het daarna verder, hoekig en bezeten.

‘Zoals jij net zo treffend demonstreerde.’

Toen was Maartje een poes die gevangen moest, en een hert met een gewei. Theodoor klom in een boom want dat was goed voor bomen. Er huisden heksen in de boomgaard, bezemstelen met achterlichtjes, en toen ze door de dovenetels waadden om ze te vangen, vond Maartje dat Theodoor haar dragen moest.

Even later zaten ze windstil verpakt te praten tussen grijsbruine volkstuintjes. Ze spraken over de tijd. En omdat Theodoor vergeten was dat hij het de voorgaande avond verteld had deed hij nogmaals het relaas van de stationschef met de twee klokken. Ieder volkstuintje was voorzien van een klein houten huisje. Zo'n huisje te hebben, om iedere dag heen te gaan, 's ochtends, met je actentas over straat naar je werk. Hier kon je de hele dag schilderen en schrijven wat je maar wilde. Het raam wijd open, om de roodborst toegang te verlenen. De roodborst had schrijnende verhalen in portefeuille. Arjen had ze eens een zieke jonge zwaluw in de maag gesplitst en Theodoor een jong eendje. Ze wisselden de verhalen uit, en toen ze uren later uitverteld waren vloog de roodborst over en kweelde pesterig:

‘Daar zitten jullie nu in het lange gras, Maartje is nog steeds de heks, en de ober op de geruisloze rolschaatsen wil maar niet komen.’

Ze hadden witte wijn besteld.

‘Als ik hier een huisje heb,’ zei Arjen dromerig, ‘en ik weet dat er hier mensen komen wandelen als wij, dan zal ik op deze plek gaan zitten, aan een tafeltje met daarop een koeler

vol met flessen witte wijn. Dat moet iets zijn.’

Zo zou het gebeuren, zag Theodoor in die zachte ogenblikken. En zo gebeurde het. Later kocht hij met Maartje witte wijn bij de SRV, en nog weer later dronk hij met Ingrid en Arjen de flessen leeg. Ze zaten op de drempel van het atelier, en niets wat God geschapen had bleef onbesproken.

Om drie uur 's middags - Maartje, Ingrid en Arjen waren voor een uurtje naar bed - trok Theodoor zich terug in de tuin met pen, papier, en de resterende halve fles wijn. En hij begon een brief:

Lieve Hanny,

Wonderschone dagen! Dat zijn schone dagen die je besluit met de beschrijving ervan. Zojuist heb ik een kruipwilgje geplant in de tuin van Arjen en Ingrid. Ik had het ontvreemd uit de boomgaard waar wij vanmorgen een wandeling maakten. Met de schop heb ik het kuiltje gegraven, met m'n handen heb ik aarde rond het stammetje aangedrukt. Ik heb m'n handen niet gewassen, ze ruiken zo lekker. Ik heb een plaat van de Lovin' Spoonful opgezet en drink mijn tweede fles witte wijn van vandaag. Het licht heerst onbarmhartig over de polder, wind en water. De weerspiegeling van het riet.

Lieve Hanny,

Wij worden slechts verliefd om ooit te kunnen sterven. Het is dan ook de liefde die mij aanzet tot dit schrijven. Want weemoed vraagt om woorden en de geuren kwamen terug. Uit het niets duiken ze op, met naam en toenaam zetten ze mij terug naar waar ik altijd wilde zijn: de tijd waarin ik nog vooruit liep. De scherven van die tijd gaan verspreid door het land. Soms zijn zij de smaak op het achterste van de tong, soms de lichtval in een tuin die ik nooit zag.

Maar bedenk dat niets ooit de herinnering aan zichzelf droeg.

Niets blijft, maar alles blijft bewaard. Eén blad in de nieuwe tuin is de oude tuin; de geur van één appel is zeven jaar op de appelzolder; één hoge giechel is alle meisjes. Het is de liefde die mij aanzet tot dit schrijven. Ik zal geen naam verzwijgen.

Lieve Hanny,

Het was warm en goed in het landelijk atelier van Ingrid en Arjen. Geen gezeur, maar drank. Hoge witte wanden, en de ontroering om het weerzien op dit jaarlijks terugkerende gebeuren. Met z'n dertienen zaten we rond

> de tafel. Er viel niets aan te doen, we waren met z'n dertienen. Er was muziek, en veel te vroeg maakte ik de stap van bier naar jenever. Ik was moe, en haast iedereen...

Verder kwam Theodoor Warm niet met zijn brief. Arjen riep hem met klem weg uit zijn eenzaamheid.

Tien minuten later stonden zij trappelend en elkaar op de schouders slaand naast de kleine transistor-radio in het atelier.

'Hij pakt Van Impe! Van Impe is van zijn fiets gelazerd! Hij pakt Van Impe! Kuiper wint de Tour!!!'

En even, heel even maar, drong zich aan Theodoor de gedachte op van de man van de schiettent. Die in het hoge, hoge gras lag. Hij sliep, en god weet wat hij droomde.

Altijd oorlog
Rob Molin

De armoede knaagde aan ons gezin. Mijn vader bekleedde weliswaar het ambt van raadslid in ons dorp, maar daarmee verdiende hij niet eens het zout in de pap. De belangrijkste bron van inkomen was de opbrengst van de kerkschilderingen die hij in de verre omgeving vervaardigde.

Mijn vader haalde halsbrekende toeren uit tijdens zijn werk. God zorgde ervoor dat hij niet verongelukte.

De schilderingen in kerken en kapellen zijn nog steeds te zien. Over honderden jaren zullen ze verdwenen zijn onder dikke lagen verf en God weet of hij erkenning gaat genieten van het nageslacht wanneer het bij een restauratie stuit op de hemelse figuren. Want hij beschikte over talent. Dat blijkt ook uit de portretten van de dorpelingen. Wie had er niet model voor hem gestaan! Er werd echter slecht betaald.

Tot diep in de nacht stond hij aan de schildersezel of zat hij gebogen over de stukken van de gemeente. Op dat kleine grondgebied van ons dorp viel onnoemelijk veel te regelen. Mijn vader streefde naar verwezenlijking van het algemeen welzijn, waarbij hij veel tegenstand ondervond.

In het dorp was slechts één partij: de Rooms -Katholieke Staatspartij. De weinige socialisten en protestanten werden genegeerd. Ik geloof dat mijn vader de enige was die dit onrechtvaardig vond.

Stella, mijn twee jaar oudere zuster, deed het huishouden. Mijn moeder voerde de hele dag geen steek uit. Hoogstens dacht zij na over de manier waarop het inkomen vergroot kon worden. Stella wilde graag buitenshuis werken. Voor eens en altijd had mijn moeder dat verworpen, omdat de dochter van een raadslid niet de nederige positie van dienstmeid kon innemen.

Op een zonnige dag in het najaar openden mijn ouders een winkel in religieuze artikelen. Mijn vader had rekken getimmerd om de koopwaar in uit te stallen. Een afgedankte keukentafel met een laken erover stelde de winkelbank voor. In de rekken lagen wijwaterbakjes, missalen, kruisbeelden, in allerlei kleuren en formaten. Voor mij is het nog steeds een raadsel hoe ze al die spullen bij elkaar hadden gekregen. Aan de muur hingen schilderijen van mijn vader: Maria met kind, de onthoofding van Johannes de Doper, Jezus bezwijkend onder het kruis, alle te koop voor een zachte prijs.

Vlak voor de opening wijdde de kapelaan de winkelruimte. Mijn moeder vroeg hem een grote teil water te zegenen, een verzoek dat hij met enige tegenzin inwilligde. ‘Wijwater wordt eigenlijk in de sacristie gezegend,’ zei de kapelaan. ‘Dit is de eerste en de laatste keer geweest. Laat elke klant maar een fles vullen en maak hem duidelijk dat hij de volgende keer bij mij moet zijn.’ Mijn moeder keek hem vernietigend aan. Stella en ik hevelden het gezegende water in kleine bruine flesjes over.

‘Vandaag laat ik je zien hoe je moet verkopen,’ zei mijn moeder tegen Stella. Aan de binnendruppelende mensen verkocht zij minstens een flesje wijwater. 's Avonds sloot zij tevreden de deur. Er waren enkele schilderijen van de muur en de rekken lagen minder vol. Terwijl mijn moeder het geld telde in de achterkamer, zei ze tegen Stella: ‘Vanaf morgen ga jij achter de winkelbank staan.’ Ze is nu huishoudster èn winkelmeisje, dacht ik.

Sinds de opening van de winkel aten we zoveel we wilden. In deze tijd begonnen de taferelen op de schilderijen van mijn vader me aan te spreken, vooral dat ene waarop Jezus bezweek onder het kruis. Ik ging me verbonden voelen met Hem en zo ontwaakte in mij het verlangen om priester te worden. Op school sprak ik erover met de onderwijzer die het prachtig vond. Mijn vader was erg trots.

‘Zeg maar niets tegen moeder,’ zei hij. ‘Ik zal proberen iemand te vinden die de studie betaalt. Als me dat lukt, dan geloof ik dat ze goed vindt dat je niet bij mij in de leer gaat.’

Een oude rijke weduwe, zij kocht geregeld in de winkel, zou de opleiding betalen. Met mijn moeder praatte ze over mijn roeping tot het priesterschap.

‘U moet er trots op zijn dat God uw zoon heeft uitverkoren,’ zei ze. En mijn moeder: ‘Hij kan beginnen op die school, maar als er slechte tijden komen, dan moet hij verdienen. Mijn vader stond zich te schamen, terwijl ik, jubelend van geluk, uitsluitend dacht aan de toestemming.

Bijna twee jaar bloeide de nering. Het afzetgebied begon verzadigd te raken toen ik de beginselen van het grieks en latijn al enige tijd onder de knie had.

‘Het is te lang goed gegaan,’ zei mijn moeder nadat zich de hele dag geen klant in de winkel vertoond had. In haar ogen meende ik een verwijtende blik te zien alsof ik schuld was aan het schrikbarend teruglopen van de omzet. Hoogstens één keer per week stonden we niet met honger op van tafel: als een pastoor uitbetaalde voor een schildering in zijn kerk of een notabel

voor een portret. Mijn moeder kon niet verdragen als er weinig op tafel kwam. Tijdens de karige maaltijden corrigeerde ze Stella als zij te gulzig at of mijn vader als hij zijn te groot geworden kunstgebit naar achteren duwde. Een reactie van één van ons leidde tot een woede-uitbarsting. Ze verliet de kamer en gooide de deur zo hard mogelijk dicht. 'Jullie moeten maar lief zijn voor moeder,' zei mijn vader. 'We gaan misschien heel slechte tijden tegemoet.'

Hoe vaak had mijn vader niet moeten horen dat hij zich niet door de burgemeester, 'die bekakte vent', zoals mijn moeder hem noemde, op de kop moest laten zitten. Vóór elke vergadering van de gemeenteraad gaf ze hem advies. Het leek dat ze de burgemeester haatte. Was het omdat hij een hooghartige jurist was? Of lag het aan zijn geslepenheid die de raad steeds schaakmat zette?

Van een broer had zij gehoord dat een mijn, niet ver van ons dorp verwijderd, een 'kolonie' wilde oprichten voor zijn werknemers. Zij nam contact op met de directeur van de mijn en vroeg hem of onze gemeente in aanmerking zou kunnen komen voor die kolonie. Deze reageerde enthousiast. Mijn vader zocht de directeur op. Hij kreeg onmiddellijk toestemming om in de raad voor te stellen de huizen in ons dorp te bouwen.

'Je zult zien,' zei mijn moeder, 'dat het beter gaat met de winkel als die mijnwerkers hier wonen.'

'En ze krijgen eindelijk eens wat woongenot,' zei mijn vader.

Met mijn vader begaf ik mij naar het gemeentehuis toen de behandeling van het voorstel zou plaatsvinden. Zelfverzekerd betrad hij de vergaderzaal. Ik voelde dat er belangrijke minuten aanbraken. Achter in de zaal zaten de burgemeester en de wethouder. De rechterhand van de eerste speelde met een gouden pen die af en toe blonk door het binnenvallende licht. Ik schoof zo ver mogelijk in de richting van de katheder waarachter mijn vader was gaan staan. Zijn rede maakte grote indruk op me. Hij wees op de beginselen van de Rooms-Katholieke Staatspartij. Iedere rechtgeaarde christen diende het toe te juichen dat de gemeente werd uitgebreid wanneer daarmee de woonomstandigheden van de mijnwerker werden verbeterd. Mijn vader oogstte applaus. Ik kon duidelijk zien dat de burgemeester zich ergerde. Hij keerde zich tegen het plan. In enkele retorische vragen stelde hij dat de mijnwerkers zich in een nieuwe omgeving moeilijk zouden aanpassen, dat de bestaande bevolking ze misschien niet accepteerde. Hij verplaatste het onderwerp naar een volgende keer toen bleek dat geen raadslid hem bijviel. Na de vergadering klopten velen mijn vader op de schouder.

'De raad staat als één man achter me,' zei mijn vader thuis.

'Dat is nog niet genoeg,' zei mijn moeder.

De volgende vergadering bracht een nederlaag voor de burgemeester. Vreemd genoeg kreeg mijn vader geen opdrachten meer van de notabelen. Zelfs de pastoor kwam niet meer zijn wekelijkse huisbezoek afleggen. Ook ontving hij geen opdrachten meer om kerkschilderingen te vervaardigen.

'Ik begrijp die pastoor niet,' zei mijn moeder, 'denkt hij dan niet aan de collecte met al die mijnwerkers in de kerk?'

'Zouden ze werkelijk veel op de collecteschaal leggen?' vroeg mijn vader zich voorzichtig af.

Op een zondagmiddag wandelde ik met hem door het gebied waar de mijnwerkershuizen in aanbouw waren.

‘Dat hebt u nu allemaal bereikt,’ zei ik.

‘Ja jongen,’ zei mijn vader. Ik merkte dat hij helemaal niet blij was.

‘Weet je dat de burgemeester me de laatste tijd totaal negeert,’ vervolgde hij met onderdrukt verdriet in zijn stem. ‘Hij kan zijn nederlaag niet verkroppen. Maar ik heb toch gestreden voor de goede zaak.’

Bij de verkiezingen stemden slechts weinigen op mijn vader, zodat hij voor de komende periode zijn zetel kwijtraakte.

‘We weten in ieder geval aan wie we dat te danken hebben,’ zei mijn moeder. ‘Die bekakte vent heeft de kiezers beïnvloed.’ Ik wist, zoals iedereen, dat de pastoor in bedekte termen mijn vader in zijn preek had zwart gemaakt. Dit feit liet ze buiten beschouwing. Ze vond het waarschijnlijk tè laag om woorden daarover in de mond te nemen. Plotseling stormde ze de winkelruimte binnen en gooide er alle voorwerpen op een hoop. Stella moest ze in steenkoolzakken stoppen en naar de zolder brengen. ‘We sluiten de tent,’ schreeuwde ze. ‘Ik wil geen cent meer van die mensen.’

‘En die mijnwerkers dan,’ wierp mijn vader tegen. Ze hoorde hem niet. Ze wees met een trillende vinger naar buiten.

‘Bij die pastoor gaan we niet meer naar de kerk.’ Ze verdween naar de slaapkamer en liet ons verslagen achter.

‘Het ergste is dat ik werkloos ben,’ probeerde mijn vader zo laconiek mogelijk uit te brengen.

De volgende ochtend besliste mijn moeder over mijn toekomst. ‘Je gaat niet meer naar school,’ zei ze. ‘Je fietst dadelijk naar de mijn, je meldt je daar bij de portier en dan vraag je naar oom Gerard. Die zorgt er wel voor dat je een baantje krijgt.’ Mijn vader zat er wezenloos bij.

Op weg naar de mijn besefte ik pas dat ik nooit priester zou worden. Halverwege stapte ik van mijn fiets, ik voelde me duizelig. Ik zag het treurige gezicht van mijn vader voor me. Ik had medelijden met hem, omdat hij zich uitgerangeerd voelde nu ik het dagelijks brood ging verdienen. Ik dwong mezelf te denken aan de pastoor om me zo het priesterschap tegen te maken en de kracht te vinden me bij de mijn te melden. Met tegenzin reed ik verder.

Bij de ingang van de mijn kreeg ik dadelijk

mijn oom te spreken.

'Ik wil werken, oom Gerard,' zei ik.

'Zit je niet op het gymnasium?' vroeg hij.

'Ja,' antwoordde ik, 'maar nu vader werkloos is, moet ik gaan verdienen.' Hij keek bedenkelijk. Ik legde hem de hele situatie uit. Af en toe knikte hij begrijpend.

'Op kantoor kunnen we wel een jongste bediende gebruiken,' zei hij. Even later zat ik achter een bureau adressen op enveloppen te schrijven. Oom Gerard lachte me bemoedigend toe als ik naar hem keek.

Aan het eind van de week overhandigde ik mijn moeder mijn eerste loon met de belofte het elke week af te dragen. Ik verdiende net genoeg om ons allen net niet dood te laten gaan. Er was echter vastheid in ons bestaan gekomen. Als mijn vader begon over verhuizen om elders een nieuw leven te beginnen, boorde mijn moeder zijn voorstel in de grond. 'Ik weet nu wat ik heb, niet wat ik krijg,' zei ze. Intussen had mijn vader een groot aantal schilderijen met landschappen gemaakt. Hij dacht deze in de stad aan de man te brengen en daar klanten te werven voor nieuwe portretten.

Al enkele zondagen bezochten we niet meer de mis in onze eigen parochie. De mensen groetten ons nog nauwelijks, omdat ze dachten dat we afvalligen waren. Op een zondag in mei, op weg naar de kerk in een naburig dorp, hoorden we in de verte geronk van vliegtuigmotoren.

'De Duitsers zijn toch zeker niet binnengevallen?' vroeg mijn moeder, alsof dit volstrekt onmogelijk was.

'Daar heb je best kans op,' antwoordde mijn vader. Bij de kerk hoorden we dat Hitler Nederland onverwachts had aangevallen.

'De Duitsers heb ik nooit vertrouwd!' riep een boer. 'Colijn heeft weer eens ongelijk. Echt iets voor een calvinist om het gevaar niet te zien. Iedereen knikte. In de kerk verstrekte de pastoor bijzonderheden over de bezetting. Als we vertrouwden op God, zou alles goed komen. 'God staat aan de kant van de onderdrukten', preekte hij. Na de mis werd een hele rozenkrans gebeden voor de goede afloop van de oorlog.

De mijn kwam onder Duitse controle te staan, maar verder merkte ik er niets van de bezetting. In ons dorp veranderde wel het een en ander. Een groep militairen nam het gemeentehuis in. Ze arresteerden de burgemeester en de wethouder. Ze zouden tegenstand hebben geboden toen de soldaten hun domein binnendrongen. 'Die zijn we kwijt,' verzuchtte mijn moeder, nadat ze in een auto het dorp werden uitgereden. 'Ik hoop ze nooit meer terug te zien.'

De Duitsers verplichtten de boeren dagelijks de nodige produkten af te leveren bij het gemeentehuis. Soms zagen we er meiden binnengaan. Mijn moeder schudde het hoofd.

We zaten aan tafel toen er gebeld werd. Mijn zuster opende de deur. Tot onze schrik zagen we een Duitse officier.

'Darf ich hereinkommen?' vroeg hij. Zonder antwoord af te wachten, stevende hij naar mijn vader.

'Sie sind Manier,' stelde hij vast. Hy uitte zijn bewondering voor het portret van de burgemeester in de raadszaal, dat hij tot zijn spijt had moeten verwijderen. Hy betreurde het dat de muur van zijn residentie zo kaal was. Zonder na te denken ging mijn vader accoord met het verzoek van de officier hem te schilderen. Ik dacht dat hij plotseling gek was geworden.

‘Es kan jetzt geschehen. Essen Sie aber ruhig weiter. Ich habe Zeit.’ Ik was zo opgewonden dat ik geen hap meer door mijn keel kon krijgen. Glimlachend stond de officier met de handen op de rug. Mijn moeder duwde Stella en mij in de richting van de keuken. ‘Vader heult met de Duitsers,’ zei ik tegen mijn moeder. ‘Zo'n vent schiet je neer als je weigert,’ zei zij. ‘En de vijanden van de burgemeester zijn onze vrienden.’ Ik keerde haar de rug toe en verdween naar de zolder. Daar lagen nog steeds de kolenzakken vol religieuze artikelen. Ik opende er één. Bovenop trof ik mariabeeldjes aan. Met een beeldje in de hand liet ik me op de grond zakken. Ik legde het in mijn nek, terwijl ik mijn hoofd er zachtjes tegenaan vleide.

‘Vergeef het hun, want ze weten niet wat ze doen,’ fluisterde ik. Voorzichtig deponeerde ik het beeldje in de zak. Beneden sloeg de huisdeur dicht. In de gang zag ik mijn vader. In zijn vuist hield hij iets vast. Waar iedereen bij was opende hij zijn hand. Mijn moeder eiste het stapeltje voedselbonnen op dat tevoorschijn kwam.

In de oorlogsjaren die volgden, schilderde mijn vader de zalen van het gemeentehuis vol met symbolen van het derde rijk. Verder vervaardigde hij een immens groot portret van Hitler, dat de Führer op zijn verjaardag in 1943 kreeg aangeboden.

Hij wist alles over de verrichtingen van de Duitse troepen aan het front. Dat de nazi's zouden zegevieren stond voor hem vast.

‘Gelooft u echt in het derde rijk?’ vroeg ik. ‘Ach jongen, de tijden waren slecht, nu zijn ze beter,’ antwoordde hij zonder me aan te kijken. ‘Hitler wil welvaart voor iedereen. Dat is toch waar ik zelf mijn hele leven voor gevochten heb.’ Op de mijn hoorde ik andere opvattingen dan die van mijn vader. In plaats van God diende mijn vader de duivel.

Tot zijn verbazing ontruimden de Duitsers het gemeentehuis en zij verlieten het dorp. Verbouwereerd keek hij, staande voor het raam, naar de feestvierende dorpelingen. Hij opende de deur toen er gebeld werd. Een grijze man van middelbare leeftijd deed hem de handboeien om. Enkele jongemannen stormden het huis binnen, grepen Stella vast en knipten haar

de haren af.

'Vuile moffenhoer!' riepen ze. Een jongen bracht met rode verf een hakenkruis aan op haar kale hoofd. Mijn moeder schopte en tierde.

Ze begon uit kasten en laden de benodigde spullen te halen voor een overhaast vertrek nadat mijn vader was weggevoerd.

'We moeten hier zo snel mogelijk weg,' zei ze opvallend rustig. Stella zat strak voor zich uit te kijken.

'Moffenhoer?' zei ze telkens op vragende toon. We laadden alles op twee fietsen en verlieten het dorp. De mensen riepen ons na dat we landverraders waren, maar niemand versperde ons de weg. Plotseling zag ik de burgemeester. Er speelde een satanisch lachje om zijn mond. Hij was sterk vermagerd. Hij verkeerde in het gezelschap van zijn vrouw, de wethouder en een man die ik niet kende. De ogen van mijn moeder schoten vuur toen ze hem zag staan. 'Jou krijg ik nog wel!' schreeuwde ze. Hij reageerde niet. Ik voelde hoe ze ons nastaarden.

In de dichtsbijzijnde stad belden we aan bij een tante. Ze begreep niet dat we niet vrolijk waren.

'Ze hebben Michiel opgepakt. Ik vraag me af wat hij verkeerd heeft gedaan,' loog mijn moeder.

'De oorlog is verschrikkelijk,' zei mijn tante. 'In de chaos worden snel vergissingen gemaakt. Over een paar dagen komt hij vrij, let op mijn woorden. Jullie blijven zolang als jullie willen en ik zal gaan vragen waar hij is.'

'Wees voorzichtig Marie, want ze doen je nog wat aan,' zei mijn moeder. Mijn tante kwam te weten dat mijn vader in de gevangenis zat en er voorlopig niet uit zou komen. In het gemeentehuis had ze het adres gevraagd en gekregen.

Meteen begon mijn moeder een brief te schrijven. Stella en ik voegden enkele zinnen toe aan haar verhaal. Ik schreef iets heel onnozels, het leek alsof mijn vader niet meer bestond. Op de brief kwam geen antwoord. Tientallen brieven verstuurde mijn moeder daarna, maar reactie bleef uit.

'Als hem iets overkomt, zal ik die bekakte burgemeester vermoorden,' zei mijn moeder dagelijks.

Iedere dag informeerde mijn tante op het gemeentehuis naar mijn vader.

Na een half jaar stond hij plotseling in de kamer. Mijn tante had hem afgehaald aan het station in het dorp. De mensen hadden hem nog nageroepen en bedreigd, maar in de stad was hij veilig. Ik kende hem niet meer terug. In de gevangenis had hij onnoemelijk veel geleden. Van schilderen kon niets meer komen, want hij werd ernstig ziek. De tuberculose en ondervoeding sloopten zijn lichaam. Uren en uren zat ik aan zijn bed, terwijl ik zijn rechterhand vasthield, een uitgemergelde hand die nooit meer een penseel zou kunnen besturen. Praten was moeilijk voor hem. Hij lag me maar aan te kijken. In zijn ogen zag ik de burgemeester, de pastoor en de man die hem naar de gevangenis had gebracht.

'U hebt alles goed gedaan,' zei ik. Hij scheen me niet te horen. Als mijn vader ijlde riep mijn moeder: 'Die vent zal ik wel krijgen.'

Op een ochtend vonden we mijn vader dood in bed. Als een bezetene fietste mijn moeder de straat uit. Ik reed haar achterna. Vlakbij het dorp doemde ze op.

'Hij is er niet meer,' zei ze. 'Er is een andere vent burgemeester.' Ze stelde geen onderzoek in naar de nieuwe woonplaats van de man die ze haar hele leven gehaat had.

Zeeschip
Hans van de Waarsenburg

Zeeschip
dat zich droomt
een naam een vlag

de naden gedicht
gereed voor afvaart

de wonden likt van
champagne & roest

een droom van wegglijden
de werf de kapitein:

radar, in vruchtwater,
is een hoofd
van varen geworden.

Noordpost
Hans van de Waarsenburg

- Hankasalmi k.k., Suomi -

Door bomen vermaakt
(de stem, het lichaam)
klinkt het beter

In meer en zuurstof
spiegelt de dag de tijd
de oude film woordloos

De smidse van 24 uren
geopend; tegen de lucht
weerkaatst je lengte

Over land trekt avond zich
in dag terug:
hengelt de visser zichzelf?

Zeegezicht
Hans van de Waarsenburg

Gevleugelde zangen van de zee
trekken het klamme schip
terwijl geen hond meer ruist
de oevers hun lichten doven

Iedere wolk speelt mee
om dit zicht te verliezen

het licht te ontluisteren
de verte te pijnigen

Iedere reis verliest
het woord zich tot anders:
nachtval, jonge vleermuis,
ijs van Oostzee dat kraakt

Ik sta aan de rand van je stranden
scheepstouw dat de kade mijdt
onhoorbaar de roep naar de ducdalven:
niets dat later nog ontstaat:

Alles wordt door horizon onthoofd.

Ochtendspiegel
Hans van de Waarsenburg

De stemmen die je hebt meegenomen
tegen beter weten in
De stemmen die je vastlegt
op het archief van je trommelvlies

De lage landbouw van de trilharen
Je lichaam in een koude kamer
De ogen nauwelijks geloken

En de eeuwige vraag: hoe een
eicel zich opent tijdens genocide,
zich durft te openen:

Met de spiegel in de ochtend,
eeuwig gebaar van ontbijt
Wallen en kraaiepoten:
Druppels van jaren tikken in het gemoed.

Wiegelied
Arie van den Berg

(*Voor Harmen*)

twee lippen op de ladder van het twaalftonig stelsel
: ma, en nog elf keer ma, maar hoger telkens

zo, dacht ik vroeger, spreken de chinezen,
maar zo praat jij en zo begon ik zelf

moet ik je nu de woorden zeggen: manuna, hond,
de namen noemen van wat later komt?

geen naam verkleint het raadsel van de dingen,
toch leer ook jij straks lezen hoe de wereld heet

maar als je denkt dat je het weet, blijkt alles anders:
de heks geen heks, een reus die bang is...

laat dan maar raadsel blijven wat verbaast,
wat namen weigert wil ontroeren

zoals de wolk in schaapsvel, slaap, het licht
achter gordijnen stilt, zo is

dit leugenliedje deken voor jouw lippen, ogen:
in woorden niet - de waarheid ligt in dromen

Louis Paul Boon overleden
G.J. Van Bork

Op 10 mei j.l. werd Louis Paul Boon in Erembodegem, terwijl hij aan het werk was en zich daarom had opgesloten in zijn werkkamer, door een hartaanval getroffen. Boon klaagde de laatste jaren herhaaldelijk over het feit dat de roem die zijn werk hem uiteindelijk bezorgde, hem geen rustig moment meer liet. Scholieren, journalisten, film, TV en enthousiaste lezers vielen op ongeregelde tijden bij hem binnen met vragen en verzoeken en Boon was in al zijn gemoedelijkheid er de man niet naar om mensen de deur te wijzen. Alleen zijn vrouw Jeanne kon hem voor het opdringend publiek nog enigszins behoeden, doordat zij zijn afspraken bijhield en controleerde. Toch kan men zich afvragen of Boon niet de dupe is geworden van dit voortdurend beroep op zijn tijd.

Boon laat een omvangrijk oeuvre na dat door vrijwel geen enkele schrijver in het Nederlandse taalgebied kan worden geëvenaard. De enige auteur die in dat opzicht wel met hem vergeleken wordt, is S. Vestdijk. Vestdijk publiceerde zijn eerste werk ook na zijn dertigste jaar en ook Vestdijk werd voorgedragen voor de Nobelprijs. Maar daarmee houdt de vergelijking dan wel op. Boons werk is in de allereerste plaats gebaseerd op sociaal engagement. Daarbij was zijn uitgangspunt de persoonlijke ervaringen die hij opdeed in en rond zijn geboorteplaats Aalst of de gebeurtenissen die hij beschreven zag in de plaatselijke pers. De combinatie van die twee elementen, sociale bewogenheid en persoonlijke ervaring, maakt dat zijn romans en documentaires een soort getuigenisliteratuur worden met emancipatorische bedoelingen. Ook in werk waarin op het eerste gezicht geen persoonlijke ervaringen lijken verwerkt, blijken bij nadere beschouwing toch telkens fragmenten van Boons leven te zijn opgenomen. Dat is bijvoorbeeld het geval in *Wapenbroeders* (1955), zijn bewerking van de oude Reinaert- en Isengrinusverhalen, waarin hij zijn hele verleden als journalist bij *De Roode Vaan* en zijn verhouding tot de Kommunistische Partij in België beschreven heeft. Dat is heel duidelijk het geval in zijn tweedelige roman *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* (1953/1956), waarin hij als gij-personage, als Johan Janssens (al naar gelang zijn werkelijke functie van het moment als dagbladschrijver, weekbladschrijver of gevelschilder), of als ik-figuur optreedt. Maar ook in zijn enige grote gedicht *De kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat* (1956) staan Boons eigen ervaringen samen met gebeurtenissen rond Aalst opgetekend. De moord op de kleine Eva en het daarop gevolgde politieonderzoek is ontleend aan berichten uit de plaatselijke pers. Ze behoren tot de knipselverzameling die Boon uit de krant knipte toen hij aan *Menuet* (1955) werkte, waarin hij van dit soort knipsels gebruik maakte. En *Menuet* zelf geeft, als meest bekende voorbeeld, zijn ervaringen als werknemer in de vrieskelders van brouwerij Zeeberg. Het is vaker gezegd, er is uit Boons werk een komplete en gedetailleerde biografie samen te stellen. De stukjes uit zijn leven zijn als legpuzzelstukjes in zijn gehele oeuvre verwerkt.

Toch zit daar niet het belang van Boons schrijverschap. Natuurlijk veroorzaakt het refereren aan de alledaagse werkelijkheid een soort herkenbaarheid, die ongetwijfeld lezers in België en speciaal lezers uit Aalst of omgeving aangesproken zal hebben en nog aanspreekt. Maar Boons grootste lezerskring wordt in Nederland

gevonden bij lezers die niet van die plaatselijke omstandigheden op de hoogte zijn. In Nederland vond Boon pas echt bij een groot lezerpubliek erkenning. Nog vóór hem de Belgische Staatsprijs werd toegekend in 1971, had hij de Nederlandse Constantijn Huygensprijs al te pakken (1966). De voordracht voor de Nobelprijs ging dan ook van Nederland uit, ook al werd ze gesteund door de Vlaamse afdeling van de PEN-club en de Vereniging voor Vlaamse Letterkundigen. Boon is in staat geweest om ondanks de kleine aktieradius van zijn werk het belang ervan uit te tillen boven het partikuliere en plaatsgebondene door thematiek en stijl. Boons eigen problematiek werd zodanig verwoord dat anderen zichzelf of de omstandigheden erin konden herkennen. Bovendien beschreef hij die problematiek, ondanks zijn eigen aandeel erin, afstandelijk, alsof hij alleen maar toeschouwer was van de gebeurtenissen. In *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* verhult hij zich in zijn personages Johan Janssens, Tippetotje, Andreus Mottebal e.v.a.. In *Menuet* wordt het verhaal verteld door drie verschillende personages, waardoor een bepaalde visie steeds gerelativeerd wordt. In *De bende van Jan de Lichte* (1957) schuift hij tussen verhaal en lezer een vertelinstantie, waardoor afstand tot het gebeuren ontstaat. Die werkwijze komt overeen met het beeld dat van Boon oprijst uit de woorden van zijn vriend Karel Colson. Op een vraag of Boon de Kommunistische Partij in Aalst heeft helpen oprichten, antwoordt deze:

Neen, maar het verwondert mij toch niet. Hij

> diskussieerde veel met Maurice Roggeman, een schilder die zowat zijn gelijke was. Maurice was een slordige kerel, die er maar op los leefde. En het is misschien Maurice die hem meegetrokken heeft in de kommunistische beweging. Ik weet het niet, maar ik geloof niet dat Louis uit zichzelf zulk een beweging of groep zou gesticht of opgezocht hebben. Hij was geen man van bewegingen, net zomin als hij aan betogingen zou deelgenomen hebben.

(*Boonboek*, p. 39)

Boon zelf zegt daarover:

'Ik heb altijd zo'n beetje opzij gestaan, gekeken en zo. Ik voelde wel mee en was daar bij...' (*Boonboek*, p. 37)

Die houding is naar mijn oordeel symptomatisch voor zijn hele werk. Boon is de kroniekschrijver van een periode, waarin drie stromingen op elkaar botsten: een totalitaire, een collectivistische en een individualistisch-humanitaire stroming. Boon is representant van die laatste richting. Dat is dan ook de reden dat Boon zijn draai niet goed kon vinden in de Vlaams Kommunistische Partij. In *De Kapellekensbaan* zegt hij bij monde van Johan Janssens over die periode:

> maar het ergste was, dat ik tot de ontstellende ontdekking kwam geen marxist te zijn gelijk de anderen, doch integendeel een anarchist, een nihilist, een viezentist.

(p. 22)

Zijn medewerking aan *De Roode Vaan* liep erop stuk. Boon kon en wilde zich niet neerleggen bij een partijdiscipline die hem voorschreef wat hij wel en wat hij niet kon zeggen of schrijven:

'Kommunisme was voor hem geen zaak van partijpolitiek maar van humanisme, hij stond er niet boven, maar erbuiten.'

(*Boonboek*, p. 40)

Na zijn kommunistische periode sluit hij zich aan bij de socialistische partij in België, waarvoor hij bij verkiezingen enkele malen kandidaat is gesteld, maar steeds op een onverkiesbare plaats. Vlak voor zijn dood was hij nog kandidaat voor de Europese verkiezingen. In de interviews die Boon op latere leeftijd werden afgenomen, bouwde hij van zichzelf het image op van de al wat oudere, tot rust gekomen schrijver, die het barricadenwerk nu maar aan de jongeren overliet, zodat hij rustig zijn pilsje kon drinken in het buurtcafé. Het is een beeld dat de werkelijkheid wat vertekent. In werkelijkheid stond Boon alleen in zijn boeken op de barricaden, omdat hij teveel de kritische en relativerende individualist was om aan zulke gemeenschappelijke manifestaties deel te nemen. Boon had een afkeer van leuzen en vanuit zijn humanitair-socialisme was hij altijd bang dat het individu onder de voet zou worden gelopen.

Zijn voortdurende aandacht voor het individu, dat door welk systeem dan ook, in de verdrukking komt en tenslotte ten onder gaat, bezorgde hem het predikaat 'tedere anarchist'. Want deze tegenstelling tussen individu en (politiek) systeem is naar mijn oordeel het hoofdmotief in vrijwel al Boons werk vanaf *De voorstad groeit* (1942) tot en met *Het jaar 1901* (1977). En we mogen verwachten dat het ook in het nog

vlak voor zijn dood voltooide *Geuzenboek* weer een centrale rol speelt. Het is een problematiek waarin iedereen zich vanuit zijn situatie kan herkennen en daarin ligt dan ook naar mijn oordeel Boons uiteindelijke succes als schrijver. Dat succes is het meest opvallend bij romans die een zo duidelijk experimentele vormgeving hebben, als *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* en bij *De Paradijsvogel* (1958). Verwacht mocht worden dat juist deze boeken voor het grotere publiek moeilijkheden zouden opleveren. En aanvankelijk was dat ook zo, maar na een kortere of langere aanloopperiode kenden juist deze romans een groot succes. En waar deze centrale problematiek ontbreekt, schreef Boon ook zijn ‘zwakste’ werk, hoewel men dat alleen met de nodige aanhalingstekens kan opschrijven, wanneer men dat werk vergelijkt met dat van andere auteurs. Want ook daarin dreef hem een waarheidsdrift, waaraan elke gekunstelde vormgeving vreemd was. Daarvoor geldt wat Boon in de inleiding van de derde druk van *Zomer te Ter-Muren* schreef:

> ik heb nu eenmaal van het goede te veel geschreven. Maar algelijk, de bladzijden waarover een kruis werd getrokken, mogen gerust in de boeken van veel anderen bijgeplakt... dan zouden ze tenminste ook wat geschreven hebben.

(p. 5)

Een tweede element waardoor het werk van Boon het belang van het plaatsgebondene en partikuliere te boven gaat, ik noemde het al, is zijn stijl. Hij schrijft in een gejaagde, reportageachtige, maar alleen aan Boon voorbehouden stijl, vol aarzelingen, terugnemen van het reeds gezegde of omkering daarvan. Fragmenten uit zijn werk zijn, ook als de auteursnaam eronder ontbreekt, vrijwel onmiddellijk als van hem afkomstig te herkennen. Dat komt onder meer doordat hij als een van de weinige Vlamingen geen poging onderneemt om zuiver Nederlands te schrijven, maar de eigen volkstaal prefereert vermengd met typisch Booniaanse uitdrukkingen en zinswendingen. Opvallend is dat Jeroen Brouwers in *Mijn Vlaamse jaren* in zijn aanval op een groot aantal Vlaamse auteurs en hun gerommel met het Nederlands in hun kopij, een uitzondering maakt voor Boon. Boon trekt zich niets aan van het streven naar vernederlandsing van het Vlaams, het algemeen beschaafd, maar schrijft zijn eigen taal, die daardoor heel wat authentieker aandoet dan die van veel van zijn Vlaamse collega's. In *Zomer te Ter-Muren* laat Boon de student Siekegheest zeggen:

> Ik vaag vierkant mijn voeten aan de spraakkunst, [...] want kijk nu eens al die werken

> na, over belgicismen, over het juiste woord, over stijl- en dicht-oefeningen... als ge dat leest wordt ge bang, want men is bezig met een levende taal tot dood stoofhout te hakken.

(p. 38)

Boons taal is levend, afwisselend en aangepast aan de stemmingen van het moment.

Boon heeft zijn leven lang geaarzeld of hij nu schilder of schrijver moest zijn. Bij herhaling heeft hij gezegd dat hij met schrijven zou ophouden en alleen nog maar zou schilderen. En de laatste jaren heeft hij ook daadwerkelijk meer aandacht besteed aan dat facet van zijn kunstenaarschap. Er zijn verschillende tentoonstellingen van zijn beeldende kunst geweest, in 1978 nog een grote overzichtstentoonstelling in Middelburg. Wat daarbij opvalt is de grote overeenkomst in thematiek met zijn literaire werk. Zijn schilderijen zijn in feite illustraties bij zijn geschreven stukken, zoals hij in de roman *3 Mensen tussen muren* begonnen was. Maar omgekeerd schilderde Boon in zijn literaire werk: In *De Kapellekensbaan* spreekt hij over het plastische element in de literatuur:

> en kijk naar het woord labor dat een herhaling is van hetzelfde a- en o-beeld in het woord avond... begrijp goed, ik zeg ‘beeld’ en niet ‘klank’... en ge bekomt dan een grauw schilderij met niets dan doffe kleuren: avond regen slijk lange muur dekenfabriek labor fabrieksmeisjes. Voor de schrijver is zoiets voldoende, hij heeft atmosfeer geschapen, de dingen gesitueerd en het verhaal in gang gestoken.

(p. 65)

Ik haal dit fragment aan om te laten zien hoezeer Boon zich bewust was van deze mogelijkheid tot schilderen met woorden. Ik ben ervan overtuigd dat daarin dan ook meer zijn kracht lag dan in zijn beeldend werk.

Wanneer Boon ooit het standbeeld krijgt dat hij voor zichzelf in de inleiding van de derde druk van *Zomer te Ter-Muren* heeft opgericht, dan zal dat zijn voor zijn literaire werk. Dat standbeeld zal er vast wel komen. Te vroeg omdat hij zelf aan 1989 dacht. Te laat omdat hij het zelf niet meer zal kunnen meemaken, hoewel hij er bezwaar tegen zou hebben gehad om ‘versteend te zijn voor zijn dood’, zoals hij in een interview in *De Tijd* (3-2-1973) zei. Het beste standbeeld heeft hijzelf opgericht in zijn werk. Verzamelde werken hebben datzelfde definitieve van standbeelden, maar een voordeel is dat een schrijver daarin het meest levend blijft en dat geldt zeker voor Boon, wiens leven zo'n grote rol in zyn werk speelt. Laten we daar dus toch maar mee beginnen, want daar kunnen de honden geen ‘pootje tegen heffen’, zoals Boon voor zijn standbeeld verwachtte.

Amsterdam, 21 mei 1979

eens mijn geliefde
eens zal alles eens zijn
nadat rome zo mooi brandde
hirosjima in puin stortte
de amerikaan voet zette op de maan

eens zal alles eens zijn
nadat de kikker verdween
uit sloot en plas uit poort en sas
nadat de knikker uit de hand
van mijn vriendje rolde
mijn vriendje dat heel oud geboren werd
en zeer vroeg gestorven is
aan hartinfarkt of longkanker
de handen aan het stuur
van een dure wagen

eens zal alles eens zijn
mijn geliefde
nadat de laatste boom
zich losmaakt van zijn laatste blad
nadat de aarde niet meer leefbaar is
voor ons in ons graf
niet meer witgekalkt en zo

eens zal alles eens zijn
lieve schat
de aarde een dode planeet
dat is het wat ik weet
eens als alles eens zal zijn

L.P. Boon
28 april 1973

Ik ga het slaan dat het voelt
Over de poëzie van Rutger Kopland*
T. van Deel

Dichters inleiden is niet erg leuk. Ze zitten er zelf bij en denken vaak ‘nou, nou’ of ‘??’ en als het voorbij is, is het gelukkig voorbij. Toch moet er íemand zeggen dat het vanavond draait om het werk van de dichter Rutger Kopland - en ook wel, zoals iedereen kan zien, om de persoon - en is het goed dat er vooral iets over dat werk beweerd wordt. We lopen ons daarmee een beetje warm voor een belangrijker gedeelte: het voorlezen van Kopland uit eigen werk en het gesprek dat Korteweg daarna met hem heeft.

Rutger Kopland heeft zes dichtbundels geschreven. De nieuwste - ‘Al die mooie beloften’ - is zojuist uitgekomen. Al zijn bundels worden geregeld herdrukt, iets dat nogal bijzonder is voor poëzie. Men mag daarom aannemen dat zijn werk een vrij grote populariteit geniet. Dat blijkt ook wel vaak het geval, op voorleesavonden bij voorbeeld, waar Kopland altijd veel succes heeft. Hij leest mooi, vinden de mensen, en dat ís ook zo. Hij heeft precies de stem voor zijn gedichten, en het zijn gedichten voor een *stem*, niet voor een geluidvoortbrengende instantie. Het zijn intieme gedichten, of liever: gedichten die zich tot een lezer of hoorder *richten*. Het begon in 1966 met ‘onder het vee’, daarna volgden met steeds ongeveer twee jaar ertussen, ‘Het orgeltje van Yesterday’, ‘Alles op de fiets’, ‘Wie wat vindt heeft slecht gezocht’, ‘Een lege plek om te blijven’ en nu dus ‘Al die mooie beloften’. Verder schreef Kopland als R.H. van den Hoofdakker, als wetenschappelijk hoofdmedewerker aan de psychiatrische universiteitskliniek van de Universiteit van Groningen een geruchtmakende brochure over de artsenstand en de medische ethiek: ‘Het bolwerk der beterweters’ en een paar jaar geleden de essaybundel ‘Een pil voor Doornroosje’. In dat laatste boek gaf hij zelf nog wat inzicht in zijn poëzie-opvattingen, via het essay ‘De dichter en de gek’.

Overigens is Kopland een van de weinige dichters die zich uitzonderlijk bereid tonen hun eigen werk toe te lichten. Er zijn talloze interviews met hem geweest, tot zeer omvangrijke toe, zoals in het nieuwste BZZLLETIN-nummer. In de vorm van een dagboek, ‘Over het maken van een gedicht’, gaf hij bovendien gedetailleerd commentaar op het ontstaan van een gedicht; ook vroeger al, in recensies in NRC/Handelsblad - het zou de moeit lonen die eens op te delven - sprak hij zich vaak in het algemeen uit over poëzie.

Wie zes bundels heeft geschreven is in al die tijd misschien wel in wezen, maar niet in techniek, in uitdrukking zichzelf gebleven. Begon Kopland als een tamelijk anecdotisch dichter, die aanleiding in de werkelijkheid zocht voor ontroeringen en zo nauwgezet mogelijk probeerde die ontroerende werkelijkheid in taal te representeren, hij is gaandeweg minder op de kracht van ‘werkelijkheid’ en steeds meer op de kracht van ‘taal’ gaan wedden. Dat is een heel voorstelbare ontwikkeling, die wel bij meer dichters zal zijn aan te wijzen. Ze beginnen met waar geen woorden voor zijn (en die proberen ze dan te vinden) en ze eindigen in een worsteling met *taal*. Het is eigenlijk pas dan dat je - vind ik - spreekt van een dichter. Kopland heeft er zo ongeveer twee-en-een-halve bundel over gedaan (in ‘Alles op de fiets’ voltrekt

zich die omslag van werkelijkheid naar taal). Of je kunt het ook anders zeggen: van anecdote naar idee, van concreet naar abstract, van buiten naar binnen, van ironie naar paradox.

Van anecdote naar idee. Wie zoveel mogelijk ontoering wil ontlenen aan de werkelijkheid is nog bezig in een vrij onbewuste fase: het thema, dat ‘waarover je het hebben wilt’, heeft zich nog nauwelijks als zodanig uitgekristalliseerd, het moet eigenlijk nog gevonden worden. In ‘Een lege plek om te blijven’ heeft Kopland, naar eigen zeggen, zich dat thema helder voor ogen gesteld: ‘Plaatsen/passages’. Dat is een abstracte formule, die aangeeft dat het in deze poëzie om ruimte en tijd handelt.

Als dat eenmaal bekend is, dan lijkt het mogelijk ook van binnenuit taalwerelden te maken die - een veel doeltreffender - samenvatting geven van motieven, thema's, ideeën, ontroeringen. Vandaar dat met het minder concreet worden een gang naar ‘binnen’ gepaard gaat. Over de ontwikkeling van ironie naar paradox later.

‘Een lange plek om te blijven’ heeft een regel van Gerrit Krol als motto: ‘Als je niet elke dag met een stok in je ziel roert, dan vries je dicht’. Even daargelaten dat deze uitspraak eigenlijk van Kafka is, uit zijn dagboeken, die als stok een bijl gebruikt - het is een fraaie formulering van zowel de activiteit van de schrijver - bij het

schrijven - als van de lezer - bij het lezen. De schrijver immers brengt zichzelf al schrijvende in beroering, de lezer doet dat door te lezen wat de schrijver geschreven heeft. Koplands poëzie vaart onder dit motto en doet een geraffineerd appèl op emoties, en maakt daarom veel los bij de mensen. De jury van de Herman Gorterprijs 1976 zei hierover in haar rapport het volgende (ik kan het niet beter zeggen):

> De poëzie kan alleen dan een werkzaam voertuig van de emotie zijn als gevoel èn verstand bij de creatie een rol spelen. Kopland is een dichter die het conflict tussen deze twee in zekere zin opheft. Zijn werk is zonder twijfel uiterst intelligent tot stand gekomen: in verstechnisch opzicht bevat het een massa uitgekiende middelen om een zeker effect op de lezer te sorteren. Maar nooit voert dit doordachte aspect de boventoon.
> In taal van alledag, zorgvuldig voor dit doel uitgespaard, deelt zich een grondige emotie helder mee.
> In 'Een lege plek om te blijven' treedt die spreektaal in een verhevigde vorm op, doeltreffend en secuur. De tegenstellingen waarop Koplands poëzie is gebouwd worden er door opgeheven, net als in het geval van verstand en gevoel. Het feit dát er sprake is in het bestaan van een voortdurende verplaatsing en van een nooit ophoudend verloop van de tijd, roept weliswaar de behoefte op aan stilstand en vereeuwiging, maar die behoefte wordt dadelijk ontmaskerd als een onmogelijkheid. Het échec van het romantische terugverlangen doortrekt - hoezeer ook vervuld van een verloren paradijs - alle poëzie van Kopland, hetgeen vooral door ironie tot uitdrukking wordt gebracht. Balanceert Kopland voortdurend tussen beweging en stilstand, tussen tijd en eeuwigheid, gevoel en verstand, hij mengt ook werkelijkheid met verbeelding en activiteit met passiviteit. In 'Een lege plek om te blijven' drukt die dualiteit zich uit in respectievelijk kat en paard. Er is sprake van een terugverlangende en een toekomstgerichte tendens in dit werk, iets dat er een voor veel mensen herkenbare spanning aan geeft.'

Er is weinig voor nodig om poëzie mis te verstaan. Ooit hield ik erg van het werk van Marsman, vooral van dat uitnodigende 'Invocatio', met die 'haren mantel' waarin wel geslapen wil worden. Ook genoot ik steeds weer van dat andere vers, 'Afscheid':

> Slaap met het donker, vrouw
> slaap met den nacht
>
> ons diepst omarmen
> heeft den droom omgebracht
>
> donker en zonder erbarmen
> zijn bloed en geslacht
>
> slaap met het donker, vrouw
> slaap met den nacht.

Ik vatte dit onvoorwaardelijk op als een soort wiegelied van een hevig verliefde, ongeveer zoals ik mijn meisje had willen toezingen: Slaap als het donker is..., slaap

in de nacht... Het was nogal een schok om daarna bij René Verbeeck in ‘De dichter H. Marsman’ te lezen dat de ‘vrouw wordt verwezen naar het met haar wezen verwante, maar aan zijn wezen vijandige gebied: de nacht’. Het werd mij ineens en voor altijd duidelijk dat poëzie uit woorden bestaat die betekenis dragen, en dat het niet past je te laten insussen op een toon. ‘Slaap met het dónker, vrouw / slaap met den nácht // ons díepst omarmen / heeft den droom omgebracht’!

Iets dergelijks overkomt de poëzie van Rutger Kopland denk ik ook geregeld. Het is mooie poëzie, die goed klinkt, er zit verlangen in en intimiteit, het gaat vaak over iets dat verloren is en dat terug gewonnen wil worden, er komt veel dood en liefde in voor, en ook veel scheiding en afwezigheid. Kortom, ingrediënten die erg geschikt zijn voor vlotte consumptie. Het is gevoelige poëzie, eerder gevoelige toch dan verstandelijke. Guépin heeft Kopland de ‘dichter van het teloor’ genoemd. Dat zijn er meer, per traditie: Bloem, Van Nijlen bij voorbeeld. Alles gaat voorbij ja, échte poëzie.

Ik merk wel eens dat Kopland veel lezers heeft die meevoelen zonder in feite te begrijpen wat er staat, die zich laten meevoeren op die wat melancholieke deining.

Zelf lijkt Kopland dit gevaar in zijn werk wel te bespeuren. In gesprek met mij - De Revisor II/5 - signaleerde hij een ‘soort wazigheid’ in zijn gedichten die ‘misschien wel een zwakte’ is. En verderop bekent hij zelfs dat naar zijn inzicht z'n poëzie te weinig aggressiviteit bevat en te afwachtend van toon is, te regressief. Het is goed om een dichter het zichzelf zo moeilijk te horen maken. Maar het lijkt me toch meer een kwestie die vooral Kopland als producent van gedichten regardeert. Híj moet zich weren tegen stilstand. Wíj lezen, mits we goed lezen, genoeg onrustbarends in wat hij schrijft.

De vroege Kopland heet ironisch te zijn. Dat was hij ook. Bekend is de jonge sla. Ik heb de indruk dat sinds ‘Wie wat vindt heeft slecht gezocht’ en vooral in ‘Een lege plek’ de ironie heeft plaatsgemaakt voor de paradox. Ironie is een vorm van distantie, in zekere zin zelfs van onbetrokkenheid. De ironicus plaatst zichzelf in een positie waarin dingen en gebeurtenissen, gevoelens, hem niet meer nekken kunnen; ironie is het stijlmiddel om, terzijde, te overleven. In Koplands latere poëzie ontbreekt steeds

meer die mogelijkheid om er per ironie buiten te blijven, het is of ironie niet meer redden kan. Vandaar dat in de latere poëzie de paradoxen toenemen. K.L. Poll, die toen dat gebeurde het afliet weten, heeft de bittere noodzaak van die nieuwe stijlfiguur niet juist getaxeerd. Wie dieper doordringt in de antwoorden op de vragen waarop eerst nog ironisch geantwoord kon worden, ziet zichzelf genoodzaakt het onbarmhartig paradoxale ook woordelijk gestalte te geven. Dan deugt niet meer het middel om de tegenstrijdigheden via een ironische overkoepeling op te lossen, ze zullen genoemd en als zodanig gevoeld moeten worden.

Daarin ligt een enorme toename van ernst. Er valt om wat Kopland schrijft steeds minder te lachen, steeds meer komen leegte, afwezigheid, niets en dood - onvermengd - naar voren. ‘Het beloofde land is verboden’ - dat stond al in ‘Het orgeltje van Yesterday’. Misschien kwam toen zo'n mededeling nog niet erg hard aan en bleef de wanhopigheid ervan nog verhuld en verborgen. Maar wat te denken van huidige regels als in ‘Zoals de pagina's van een krant’:

> Zoals de pagina's van een krant
> in het gras langzaam om
> slaan in de wind, en het is de wind
> niet, die dit doet,
>
> zoals wanneer een deken in de avond,
> buiten, ligt alsof hij ligt
> te slapen, en het is de deken
> niet, zo
>
> niets is het, niets dan de verdrietige
> beweging van een hand, de weerloze
> houding van een lichaam,
>
> en er is geen hand, er is
> geen lichaam, terwijl ik toch
> zo dichtbij ben.

In dit vers, dat overigens nog raadselachtig genoeg is, komen enkele keren de woorden ‘niets’, ‘niet’ en ‘geen’ voor. Alles wordt erin genegeerd, en misschien au fond wel de idee dat de werkelijkheid er is zoals wij ménen dat hij er is. Dit gedicht ontmythologiseert. Al die mooie beloften over hoe de werkelijkheid eigenlijk in mekaar steekt en wat er achter steekt en wat hij betekent, al die mooie beloften krijgen het antwoord: niets, niet, geen. Het ontkennen van voorstellingen, van betekenissen uit naam waarvan wij kracht putten om verder te gaan, is in de laatste bundel ‘Al die mooie beloften’ tot dichterlijk procédé geworden. Voor wie goed leest is deze poëzie daarom dan ook bepaald schokkend. Het is niet geruststellend te lezen: ‘achter geheimen is geen brein’ in de cyclus ‘Schilderij’, of zoals die eindigt:

> Het is niets meer, dan dit schilderij, dit
> uitzicht op uitzicht op leegte, deze
> herhaling van vragen, wie
> ben je, wie ben je.

Dat mag dan móoi klinken, maar het betekent iets verontrustends: wat voor *iets* werd gehouden blijkt *niets*.

Ik denk dat we het er niet over hoeven te hebben of zulke poëtische bevindingen negatief en/of positief zijn. Uit de aard der zaak wekken ze op tot reactie en zelfanalyse. De stok die in je ziel roert mag verdrietig maken (want als niets bij het oude blijft, gebeurt dat), maar het is qualitate qua geen heilloze beroering, maar een soort genezing tot inzicht en volwassenheid. 'Ik ga het slaan, dat het voelt'.

Het indrukwekkendst - ik aarzel niet om zulke woorden te gebruiken, want zo denk ik er nu eenmaal over - heeft Kopland die ontwikkeling beschreven in de negen sonnetten tellende reeks G. In G praat iemand met een zekere G. Of praten is het woord niet: hij houdt een monoloog tegen G, want die zegt nooit iets terug. G is 'afwezig', hij is er wel maar als je hem zien wilt - echt - is hij er niet. Hij is de instantie die een almachtige supervisie vertegenwoordigt, die 'leest wat ik niet schrijf' - zover gaat dat zelfs! De ik-figuur haalt herinneringen op aan zijn jaren met G, hoe G bij voorbeeld op een dag voor een zondvloed zorgde en het prettige idee verschafte dat zij beiden alleen op de wereld zouden zijn. Maar: helaas, de wereld verging niet, het beloofde land bleef verboden. G is eigenlijk - staat dan verderop - niets dan 'twee ogen' die 'zien wat ze zien', 'niets dan het uitzicht'. Voor G telt geen individualiteit, want hij participeert niet. De ik vraagt aan G 'hoe gaat het toch met mij' en in het op een na laatste gedicht vraagt hij zich af: 'Hoe zou het zijn om thuis te zijn'? Uit andere gedichten van Kopland weten we dat we graag als paarden 'lichaam en huis tegelijk' zouden willen zijn. Ten slotte komt de ik tot het inzicht, dat G niet echt bestaat:

> Ik wist nog niet dat jij er zonder mij niet
> meer zou zijn, dat jij bestond door mij.

G is in het Frans vertaald en heet dan, geauthoriseerd, D. De eenvoudigste hulpconstructie bij de interpretatie van de cyclus is dan ook God zelf. Is God nu, aan het eind, dood of niet? De hele opzet van de reeks - als tóch weer monologen *gericht* aan G - doet vermoeden dat G nog wel in leven is, of althans in leven geacht wordt te zijn. Hij wordt weliswaar binnen de tekst als 'niemand' ontmaskerd en als iemand die 'bestond door mij', maar daarmee is hij als symbool, en mogelijk zelfs als realiteit - psychische realiteit - niet uitgeschakeld.

In de G-cyclus spreekt iemand zichzelf toe. Hij geeft, chronologisch, een verslag van zijn ontvoogding. Hij ontmakert de instantie die hem belette vrij te zijn als een projectie van hemzelf, en hij giet dat afscheid, paradoxaal genoeg, in de vorm van eenzijdige gesprekken met G.

Eindnoten:

* Lezing, gehouden in het HOT-theater op 29 januari 1979.

Geschiedschrijving als discussie zonder eind
De historicus Pieter Geyl
Charles Vergeer

Verschenen is, in de Aula-reeks nrs. 626-629, wat op de flaptekst omschreven wordt als ‘een uitgebreide en representatieve keuze uit het werk van een van Nederlands grootste historici’.

De keuze is inderdaad uitgebreid, maar als men deze 4 delen *Verzamelde opstellen* legt naast zijn omvangrijk oeuvre, merkt men de beperktheid er van. Want Geyl (1887-1966) had een bijna 19-de eeuwse werkkracht. Enkel de bibliografie van al zijn werken is al een boek op zich. Die werkkracht was vermaard onder zijn Utrechtse studenten. Daar deden verhalen de ronde over studenten die 's ochtends bij de koffie de professor een recensie van een nieuw verschenen werk zagen lezen en vriendelijk verzocht werden dat eens even uit de U.B. te komen aanreiken, waarna ze de middag daarop in een dagblad Geyls artikeltje erover konden lezen. (Ik zelf hoorde zelfs de lezing: in het avondblad!) Geyl schreef sneller recensies dan Mozart symfonieën, heette het.

Over de persoon van Geyl - doorgaans aangeduid als een ‘markante figuur’ - zal ik maar weinig zeggen, meer wil ik kwijt over de waarde van zijn werk. ‘Een van Nederlands grootste historici’ meldde ons de flaptekst. En inderdaad.

Nederland heeft opmerkelijk veel grote historici gekend. Des te verdrietiger dat ze nauwelijks worden gelezen. Aan goede uitgaven ontbreekt het ons in beschamende mate, en aan publicaties over hen evenzeer. Kennis bovendien wordt ons onthouden door het dwaze vooroordeel gehanteerd bij het letterkunde onderwijs op de middelbare scholen als zou historisch proza geheel anders zijn dan literair proza, en derhalve maar buiten beschouwing dient te blijven. Dwaas: Fruin bijvoorbeeld schrijft heel wat beter en spannender ook vaak, dan een handvol tachtigers bijeen.

Laat ik vooraf eens een kort overzicht geven van de hoogtepunten van onze geschiedschrijving, en de weerklank die dat vond.

Wat de middeleeuwen betreft - want oudere bronnen kennen we niet, behalve een handvol opmerkingen van mannen als Caesar, Tacitus e.a. - komt van de beoefenaars van dat vak een lange, en volkomen terechte klacht. Zijn lezers van onze vorige eeuwse, of gouden eeuwse geschiedschrijvers nogal schaars; lezers van de hollandse *Divisychronik*, van de *Spieghel historiael* of van de rijmkroniek van Melis Stoke, of de analen van de egmondse monniken schijnen volledig te ontbreken. Vaak terecht: de beide eerstgenoemde werken zijn, naar mijn smaak, niet erg geschikt om te lezen, dan slechts voor studiedoeleinden. Zeer leesbaar daarentegen blijven de rijmkroniek van Melis Stoke, de analen van de - onbekende - ‘clerc uten laghen landen’ en, in mindere mate, de egmondse jaarboeken en het kleine goudse kroniekje.

Maar wil men die lezen, dan zal dat meesttijds enkel door middel van een universiteits bibliotheek gebeuren kunnen want moderne uitgaven ontbreken geheel en al, en de vroegere, meeste 17-de eeuwse uitgaven, zijn zowel schaars als kostbaar (dat laatste niet vanwege de ongelezen tekst alswel om de plaatsjes). Als was het om dit schandelijk gemis wat te vergoeilijken moet daar tegenover opgemerkt worden

dat er geen periode van onze geschiedschrijving zo goed in kaart gebracht is als juist deze, nl. door Jan Romein in zijn - en wie herdrukt dat waardevolle werk nu eens? - *Geschiedenis van de Noord-Nederlandse geschiedschrijving in de middeleeuwen* (1932).

Wat verdrietig wel over al dat heerlijks te kunnen lezen, maar de teksten zelf enkel op de U.B. te weten waar ze 's ochtends gehaald mogen worden om voor vijf uur weer terug te moeten zijn. Wat steekt dat toch armzalig af tegen de situatie in het buitenland. Elke fransman kan beschikken over een editie van, zeg Froissart. Een italiaan kan zijn Villani op elke rommelmarkt vinden en de engelsman heeft de bewonderenswaardige Beda in een modern penguin pocketje. En de duitsers? Die hebben iets waar ik, ik moet het bekennen, totaal verlekkerd op ben, de *Freiherr Von Stein gedächtniss-ausgabe* vele tientallen kloeke banden, met alle bronnen en geschiedverhalen van de oudste tot de huidige tijd (uitgegeven door de

Wissenschaftliche Buchgesellschaft te Darmstadt).

Maar onze geschiedenis bestond veelal, in de vorige eeuwse sterk protestantse visie, pas na de opstand; de middeleeuwen werden (en worden dus) schromelijk verwaarloosd. Het verhaal van onze nederlandse revolutie in de 16-de eeuw nu, is ongemeen boeiend. Tijdgenoten wensten er al snel veel over te lezen en kwamen aan hun trekken door tal van nederlandse en buitenlandse auteurs. Geen tijd waarin onze historiografie zo bloeide als in die eeuw. De eerste schrijvers, de vlaming Emanuel van Meeteren en de groninger Everard van Reydt, en het zeer wijdlopige werk van Pieter Bor: ze gelden vrijwel steeds als dor. Bor en van Meeteren zijn dat inderdaad meest, maar ook hen bevliegt somtijds de geest en er is heel wel een bijeenlezing van pakkende beschrijvingen uit hun werk samen te stellen. Everard van Reydt intussen wordt, maar het is weer mijn smaak die hier spreekt, ten onrechte versmaad (of komt het enkel omdat zijn werk zo zeldzaam is en dus maar weinig lezers vond). Het is een intelligente geest die een boeiend verhaal weet te vertellen, vaak doorspekt met markante persoonsbeschrijvingen - de schrijver is een van die vroeg 17-de eeuwse nuchtere, zeg realistische, personen, die zich omtrent de aard van veel ‘hooggeplaatsten’ weinig illusies maakt.

Dan komen de geschiedverhalen van Hugo de Groot en Pieter Hooft. Het lijdt geen twijfel dat deze beiden met de eer gaan strijken. In elk ander land maak ik me sterk, zouden ze gelezen en herlezen, of op zijn minst herdrukt worden, maar bij ons is De Groot - die in het latijn schreef, maar al heel snel vertaald werd - nadien niet meer herdrukt en Hooft lezen - of althans bezitten - enkele gelukkigen in de oude zeer lijvige folioband (en er is nog een begin 19-de eeuwse vierdelige, dubbelkolommige en slecht gedrukte editie) en alle anderen dienen het te doen met het pover uittrekseltje - onlangs weer herdrukt - dat M. Nijhoff voor hen maakte. Enkele flarden dus: even dwaas als een brokjesuitgave van bijvoorbeeld Homeros.

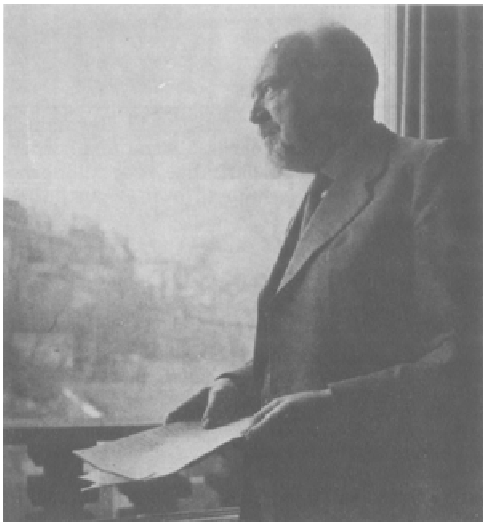
Van onze geschiedschrijving over de opstand is nogal wat vertaald in engels, duits, frans of latijn. Maar ook tal van buitenlanders schreven over de gebeurtenissen hier. Van de spaanse geschriften las ik niets (behalve natuurlijk de uitgave van Brouwer *Kronieken van spaansche soldaten uit het begin van den tachtigjarigen oorlog*). Echter wel het, in het italiaans gestelde, werk van de kardinaal Bentivoglio, en dat van de romeinse jezuiet, in het latijn geschreven, Famianus Strada. Beide schrijvers van meer dan gewoon formaat: Bentivoglio, koel en zakelijk; Strada één warme apologie van het beleid der beide Parma's - de moeder, Margaretha de landvoogdes en haar zoon, de grote veldheer -, de een had bijkans de opstand voorkomen, ware de koning niet zo, dan streng dan weer wijfelend maar altijd te laat reagerend geweest; de ander die met veel succes de rampen die de wreedheid van Alva met zich meegesleept hadden weer te boven kwam en de opstand bijna weer gestild had.

En wat is er nu alles over deze grote geschiedwerken en de mannen die ze schreven, elders te vinden? Bitter en bitter weinig. Artikeltjes enkel over detailvragen, monographieën, behoudens die van Breen over Hooft als schrijver van de *Nederlandse Historieën*, ontbreken, evenals een overzicht over de historiografie van heel die boeiende periode. Men moet zelf zijn weg maar vinden. Wel bestaat goed overzicht over de pamfletliteratuur door P. Geurts *De nederlandse opstand in de pamfletten 1566-1584* - de oorspronkelijke uitgaaf is van 1956, de herdruk (Hes historische herdrukken) is van 1978.

Lacunes dus, overal: of liever, soms een enkel lichtpuntje en overal elders duisternis. Somber stemt dat vooral ten opzichte van onze gouden eeuw. Die heeft ook een van onze allergrootste geschiedschrijvers opgeleverd die een magnifiek werk schiep over die tijd: de *Sacken van Staet en oorlogh*, zes kloeke folianten, aangevuld met een zevende deel waarin o.a. zijn *Herstelde Leeuw* - een pakkend relaas over de staatsgreep van '50 met de aanslag op Amsterdam door de verraderlijke Willem II, zijn plotselinge dood dan en grote gevolgen van dat conflict -. En wie kent dit unieke werk? En wie die wat raadselachtige figuur van de schrijver Lieuwe van Aitzema? Over hem en zijn werk ken ik maar twee kleine opstellen, beide Mededelingen van de Koninklijke Akademie: geleerdenvoer dus. Nu weet ik wel dat het erg overtrokken zou zijn om te spreken van een gemiste kans op een nationaal epos over onze glorietijd, te vinden in elk hollands huisgezin en bekend bij elk zichzelf respecterend ontwikkeld mens. Enkel al de hoeveelheid - vele duizenden pagina's foliodruk - verbiedt zo'n prettig vooruitzicht. Maar waarom lazen de duitsers wel over hun ‘reichsgründung’ de vele banden van Ranke of Treitschke. Waarom de engelsen hun Macauly; of de fransen - het zij ze maar vergeven - vele dikke delen over hun Napoleon, bijvoorbeeld de 13 delen van Masson's *Napoleon et sa familie?*

Waar ligt dat nu aan? Is Aitzema zoveel minder boeiend dan de anderen? Zijn onderwerp onbeduidender? Wie hem - al is het maar gedeeltelijk - gelezen heeft, kan zulks moeilijk vol blijven houden dunkt mij. Een echte verteller is het niet, maar een nieuwsgierig toeschouwer wel, en een intelligent begrijper en scherpzinnig ontleder tevens van datgene wat hij zag. En hij zag veel, en wist zelfs te veel: immers hij voorzag in zijn onderhoud door het leveren van informatie, en commentaar daarop, aan vele

politici, en ontzag zich zelfs niet landsgeheimen in oorlogstijd over te brieven: hoogverraad dus! Een weinig sympathieke figuur dan? Ik betwijfel het - weten doen we heel weinig over hem -. Aan de vele filosofische- en theologische opmerkingen in zijn werk, die alle getuigen zowel van een grote belezenheid als van een scherp oordeel, en aan het fraaie portret dat deel I ons biedt, krijg ik wel lust de man wat nader te leren kennen. Intussen, zoals gezegd: men leest zijn werk noch kent zijn persoon en mist hier veel aan.



P. GEYL
(15 december 1887-31 december 1966)

Is Aitzema thans onbekend, Jan Wagenaar heeft zijn naam als beste 18-de eeuwse historicus behouden. Blijkbaar niet op grond van zijn 21 delige *Geschiedenis des Vaderlands*, hoewel die nog zeer wel leesbaar is, en zelfs, voor wat betreft de periode vanaf 1555, nog voor heel wat zaken van groot belang, hoewel Wagenaars voorstelling van die zaken natuurlijk in hoge mate partijdig is - hij is immers, evenals Aitzema, De Groot en Hooft, van de regentenpartij en niet erg ingenomen met Oranje -. Nee, zijn roem berust vooral op zijn latere driedelige geschiedenis van *Amsterdam in zijne opkomst, aanwassen etc.* En dat laatste geheel terecht, het werk is ondanks latere pogingen van bijvoorbeeld Jan ter Gouw of prof. Brugmans, de meest leesbare geschiedenis van onze hoofdstad gebleven. Met typisch achttiende eeuwse gemoedelijkheid wijdt hij uit, is hij enthousiast - en weet het ons mee te maken - onderbreekt zijn betoog voor kleurrijke verhalen, en staat bij elk voorkomend personaadje, zoals hij schrijft, stil om lof toe te delen of blaam. Wat wonder dat hij thans nog voldoende lezers heeft, zodat zelfs een facsimile-herdruk mogelijk was.

Maar wat is er nu over de man zelf te vinden? Wel eigenlijk niets, en het beste is nog de latere uitgave van zijn eigen brieven met de korte biografische schets van Huisinga Bakker. Wat de laatste twee eeuwen betreft wil ik kort zijn. Een overzicht en kritische bespreking ontbreekt ons vooralsnog. Enkel het boekje van de utrechtse hoogleraar Kernkamp *Van menschen en tijden* (1931) staat ons ten dienste. Het bevat, naast een inleiding, vier studies over Bakhuizen van den Brink, Robert Fruin, Sam Muller en - de franstalige en denkende - Henri Pirenne. Het boek werd als deel I aangekondigd, maar nadien is van zijn hand niets meer verschenen. En van een andere hand ook niet.

Wat betreft de groten van de vorige eeuw. Van Groen van Prinsterer en Robert Fruin zijn de werken, of althans de belangrijkste daarvan nog wel te krijgen, de vijf delen *Studieën en schetsen* waarin Bakhuizen van den Brinks werken werden gebundeld zijn vrijwel onvindbaar. Men moet zich maar behelpen met al te schrale krummeltjes als opgediend in *Van hollandsche potaard*, of *Uit den werkplaats van B.v.d.Br.*. De briefwisselingen van hen zijn verschenen. Die van Fruin zeer onvolkomen. Die van Bakhuizen - thans vier bandjes over de verschillende perioden - tijdens zijn ballingschap (na financieel en erotisch tumult) een van de boeiendste van zijn eeuw. Ze wordt nog wel eens als dusdanig geprezen trouwens in een literatuurgeschiedenis: gelezen echter...

Over hen verscheen wel wat, maar kwaliteit had het nauwelijks. Groen werd vooral in zijn eigen, anti-revolutionaire kring, gelezen en geprezen: een beetje het graf in vrees ik want thans worden er enkel nog lagere scholen naar hem vernoemd.

Over Fruin enkele waarderende artikelen van zijn leerlingen - Blok, Muller - en een uiterst kritisch gids-artikel - het deed veel stof opwaaien - van Byvanck. Sindsdien is al dat stof al weer neergedwarreld en ook de frontale aanval van Dr. J.W. Smit *Fruin en de partijen tijdens de republiek* (1958) heeft het niet meer weg kunnen blazen.

Bakhuizen is een heel ander geval. Zijn leven verliep tumulteus genoeg om ook nadien nog te boeien. De meest levensechte studie lijkt mij altijd weer die van Kernkamp - in het boven genoemde boekje -. Dwaas en zoetelijk daarentegen de levensroman plus de brieven van Bakhuizen met Julie Simon die het echtpaar Scharten ons opleverde. De biografie van Colmjon tenslotte is niet veel beter. Het wachten blijft op de dissertatie die F. Batten over hem aan het schrijven is.

Tenslotte de modernen. Over hen kunnen we heel kort zijn. Het werk van Huizinga, Geyl en Romein is nog goed bereikbaar. Op de drie delen *Geyl en Vlaanderen* na is hun briefwisseling nog niet aangeraakt. Boeken over hen of goede artikelen ontbreken voor de beide laatsten; wat Huizinga betreft, die wordt in alle landen gelezen, geprezen en op een uitzonde-

ring na - bv. Werner Kaegi - onbesproken gelaten. En een overzicht ontbreekt.

Wat was - behalve de waarde in zichzelf - nu het doel van deze vrij brede inleiding? De plaats van Geyl te laten zien in de ontwikkeling van onze geschiedschrijving. Na lezing van de boven aangeduide werken kan, ruwweg, het volgende opgemerkt worden. In de middeleeuwse kronieken, annalen etc. gaat het vooral om het jaarlijks vastleggen van de opmerkelijke - opmerkelijk in de ogen van de tijdgenoot - gebeurtenissen en, vooral, van gebeurtenissen die onthouden dienen te worden, als het schenken van privileges, oorkonden, het voorkomen van precedenten etc. Later immers moet men er op terug kunnen grijpen om zijn rechten of aanspraken te kunnen verdedigen, althans schijn van grond te geven.

Pas in de periode van onze tachtigjarige oorlog krijgt de geschiedschrijving een geheel ander karakter: het wordt vooral verhaal. Verhaal van wat beleeft of gehoord is. Soms dor opsommend, soms met veel verve zoals bij Hooft, maar ook die voortdurend teruggrijpend of op oudere verhalen van getuigen (die hij een enkele maal zelfs integraal overneemt) of op de belevenissen die in zijn eigen stads- of zelfs familiekring vaak opgehaald werden.

Als later dan de afstand tot de gebeurtenissen groter wordt, wordt het vertellen minder en maakt plaats voor het oordeel over het geschiedde. Wagenaar en Groen, zij geven een voorstelling en beoordeling van zaken. Fruin laat zich zelfs ergens letterlijk ontvallen dat het zijn taak is ‘lof of blaam’ uit te delen.

Maar hoe verschillend zijn al deze voorstellingen van zaken! Wagenaar een trouw staatsgezinde. Bilderdijk dan, die 11 delen lang die ‘Amsterdamschen secretaryklerk’ met groot talent de huid vol weet te schelden en ondertussen een volstrekt omgekeerde - een oranjegezinde dus - voorstelling geeft. Groen ziet de hand Gods. Bakhuizen en Fruin zien hem niet. De dubbele eb van het rampjaar '72 die de engelsen het landen belette: een vingerwijzing Gods - een korrupte bronneninterpretatie.

Want van al deze voorstellingen, welke is daarvan de juiste? Dat, zei Ranke, kunnen ons enkel de bronnen zelf leren. Terug dus naar de beschrijvingen van de ooggetuigen om te weten ‘wie es eigentlich gewesen’. En dan een tribunaal houden waarvoor alle getuigen verschijnen moeten: de een om ontmaskerd te worden als leugenaar of verzinner, de ander om erkend te worden. Deze methode van Bakhuizen en Fruin vooral levert zeer boeiende essays op, vaak spannend als detectives. Het opstel bijvoorbeeld van Fruin over de schuld van Willem III aan de moord op de gebroeders de Witt is een echte thriller. Maar was hiermee de zaak opgelost, de schuld of onschuld vastgesteld en de ‘lof of blaam’ uitgedeeld? Geenszins. De getuigen spraken elkaar bijkans nog harder tegen als de latere zo partijdige voorstellingen. Weer moest het eensluidend oordeel als onbereikbaar opgeschort of opgegeven worden en bleef men zitten met wat Jan Romein noemde ‘het vergruisde beeld’. En Romein betreurde dat, en begon verder te zoeken naar andere ‘objektievere’ of ‘universelere’ zekerheden in de geschiedenis.

Geyl echter deed dat niet. Hij vond juist niets natuurlijker dan dat. Geschiedenis is toch immers ‘een discussie zonder eind’.

Geyl en Romein, beiden waren zich dus het probleem van de moderne geschiedschrijving bewust. Enkel hun waardering van deze positie was geheel tegengesteld. En dus vlogen ze elkaar in de haren, of althans Geyl deed het Romein,

wiens aard het niet zozeer was. Geyl daarentegen was debater, polemist bij uitstek. Zijn opvatting van geschiedschrijving past uitstekend bij zijn persoon.

Wat wordt er nu bedoeld met die zin 'Men kan de geschiedschrijving opvatten als een discussie zonder eind'?

De zin staat op blz. 5 van zijn *Napoleon, voor en tegen in de franse geschiedschrijving* (1946). Dat boek is frappant een werk van Geyl. Daar wordt gediscussieerd, of liever: gestreden. Het is niet zo maar dat belangrijke bundels van Geyl titels meekregen als *Tochten en toernooien* (1950), *Reakties* (1952) of *Studies en strijdschriften* (1958). Geyl was een strijdbare, ja driftige, figuur. Dat is ook wat hij in anderen als gemeenschappelijk herkent, bijvoorbeeld bij E. du Perron.

Zijn *Napoleon, voor en tegen* is inderdaad een strijdperk: daar wordt wat afgevochten! In de betekenis dan van Fruin, het uitdelen van 'lof of blaam'? Neen zeker niet. Een aaneenrijging dan van tal van diverse oordelen, met Geyl zwijgend op de achtergrond? Veel minder nog. Hoewel hij in dit werk - van een bladzijde of 500 - vele tientallen dikke banden over Napoleon volgeschreven met de meest tegenstrijdige meningen bespreekt, klinkt zijn stem daar voortdurend doorheen. 'Geschiedschrijving zonder oordeel is ondenkbaar' lees ik op p. 230. Maar hoe gaat dat oordeel in zijn werk, anders dan bij Fruin?

Tal van staaltjes van vinnig, ja venijnig, beoordelen kan ik aanhalen. Zo bespreekt hij eerst het werk van Arthur-Lévy, een bewonderaar, die Napoleons menselijkheid en wijsheid, vooral ook in zijn familiebetrekkingen hemelhoog prijst. Daarna het dertiendelige werk van Masson *Napoleon et sa famille*, waarin heel die trieste bende van eerzuchtige, nietswaardige - de adjectiva zouden zich hier ook weer torenhoog kunnen opstapelen - verwanten van de keizer de revue passeren en al hun laag-bij-degrondse streken uit de doeken gedaan. Zo zijn jongste broer, Jérôme koning van Westfalen,

die zijn macht voor niets anders gebruikte

> dan voor toneel, pretmaken, vrouwen, bouwwerken - kortom geen serieus werk, ofschoon het wel zodanig veel geld verslond, dat hij er het serieuze werk van anderen ernstig mee belemmerde.

Napoleon beprutteld hem, scheldt en dreigt maar gaat tenslotte toch steeds weer door de knieën voor het geraffineerde vleiwerk van de benjamin en geeft dan als PS van een brief als een kanon: 'Mon ami, je vous aime bien, mais vous êtes furieusement jeune'. Geyl besluit: 'Arthur-Lévy zou hier kunnen uitroepen: hoe menselijk! of zelfs: hoe charmant! Maar in ieder geval is de wijsheid er ver te zoeken'.

Nee van ingevlochten oordeel onthoudt Geyl zich niet! Hoor hoe hij zijn eindindruk formuleert over bijvoorbeeld Albert Vandal's beschrijving van Napoleons buitenlandse politiek:

> dwaasheid (...) Alleen een enghartig nationalisme, verstoken van alle verbeeldingskracht (...) of een blind geloof in de wonderwerking van macht, kan iemand in staat gesteld hebben (...) iets zo extreems te schrijven.

(p. 264). En elders, na een al te hoog gestemd betoog van diezelfde graaf Albert Vandal (p. 231).

> Eer? er werd onder Napoleon veel over eer gesproken, maar was in een volk dat voor de doeleinden van de dictator afgericht en in zijn vrije meningsuiting belemmerd werd, die eer wel de hoogste die zich denken laat? Is *bravoure* de hoogste vorm van moed? Is gehoorzaamheid hier geen bewimpeld woord voor gedweeheid of zelfs slaafsheid, en is toeweiding een deugd zonder dat men vraagt waaraan? Zijn, ten slotte juist deze eigenschappen kenmerkend voor de Fransman? Wij zijn gewaarschuwd, dat Vandal met andere waarden rekent dan

(volgt de naam van, bijvoorbeeld, Madame de Staël, waar Geyl zijn eigen had mogen noemen).

Oordelen doet Geyl. Maar op wat andere manier dan mensen als Romein: het goede en het onjuiste scheidend, of juist wanhopend aan welke definitieve zekerheid hierin dan ook. Geyl wijst een historische conceptie als onjuist af en kan haar toch zeer waarderen, en gebruiken in zijn discussie zonder eind. Kenmerkend zijn eindindruk van Frédéric Masson:

> Wat een heethoofd, die man; hoe jagen zijn hartstochten en gevoelens zijn gedachten op, dat ze over elkaar heen tuimelen en hun doel voorbijschieten! Maar de historische aandrift voedt zich uit vele bronnen. Mij is het een lust om waar te nemen dat uiteenlopende inzichten en ongelijksoortige temperamenten mee tot de onthulling van de waarheid kunnen bijdragen. In weerwil van al zijn overdrijvingen en tekortkomingen heeft Masson met zijn intense en volhardende belangstelling en zijn scherp oog voor karakter en menselijke verhoudingen een bijdrage van betekenis tot de kennis van Napoleon geleverd.

(p. 227/8). Die optie konden we in de inleiding al lezen: (p. 5)

> Elke stelling of voorstelling blijkt op zichzelf onbevredigend, maar al wordt zij opgegeven voor een andere, daarom is zij nog niet waardeloos geweest. Er blijft bij de critici iets van hangen. De volgende zijn gewoonlijk een terkje rijker.

En (p. 4) ‘De waarheid mag voor God één zijn, voor de mens heeft zij vele kanten’.

> En de meest toegespitste bewoording - ik vond haar op p. 300 -: ‘Natuurlijk heeft zelfs het onhoudbare zijn betrekkelijke waarheid’.

In al deze uitspraken heeft men gevonden, en gewaardeerd, een geschiedtheoretische of, een voor Geyl minder gesmet woord!, geschiedfilosofische opstelling van hem. En zeker: Geyl die zelf zo sterk was in het pure vertellen, in het geschiedverhaal, is bedenkelijk zwak in zijn theorie. Uit hij zich daarover pertinent, zoals bijvoorbeeld in zijn *Gebruik en misbruik der geschiedenis* (1956) dan kan de vriendelijkste beoordeling niet anders zijn dan: zwak.

Hoe naiëf al op de eerste bladzijde van zijn *Napoleon* het -nauwelijks, en zeker zó niet bestaande - onderscheid tussen de objectief vaststelbare feiten, waarover geen discussie mogelijk, en de noodzakelijk altijd enkel subjectief blijvende interpretaties. Nee, zelfstandige waarde, als bij Romein maar wat is die weer een dor verhaler, heeft zijn geschiedfilosofie niet; ze blijft in de pretentie al steken. Maar als zout in het betoog, is het onmisbaar. Ik wil er een paar aspecten van uitlichten.

Voorop een negatief aspect. Het komt mij voor dat Geyl, zwak op theoretisch terrein, al te snel en te veel onder de indruk raakt van grote theorieën en concepties. Zijn kritisch oordeel immers leidt nooit tot een aparte veroordeling. Zo over het laatste, het achtste, deel van Sorels werk,

> het zwakste van de acht. Dat komt omdat de Stelling er van het begin tot het eind ik zou haast zeggen tegen een vijandige overmacht van feiten en waarschijnlijkheid verdedigd worden moet.

(p. 329). Dat oordeel lijkt mij gerede aanleiding genoeg zo'n boek terzijde te leggen, zo'n boek immers is ‘onhoudbaar’. En dat wordt verderop voldoende gestaafd.

Maar de schatting van Geyl zelf - nu weer over het voorafgaande deel - (p. 326) let toch op heel andere zaken:

> Een wezenlijk grootse conceptie ligt aan dit deel ten grondslag, en zij is met waar meesterschap uitgevoerd, sterk in de compositie, fris, levendig, geestig, verrassend van inzicht in de onderdelen.

Waarom deze waardering voor het goed vertel-

de verhaal - a la -, maar ook voor ‘de grootse conceptie’ waar die zo in strijd is met de feiten. ‘Verrassend van inzicht’ kan dan ook wel zeer ironisch opgevat worden.

Een constante in Geyls inzichten is zijn gematigde politieke overtuiging. Enerzijds protest tegen elke poging, zoals Napoleon die ondernam, of de zonnekoning, of de oranjes, recht opzij te schuiven onder voorgeven van ‘raison d'Etat’ of - de uitdrukking is van Napoleon - ‘la nature des choses’. Bits reageert hij op een door hem eruit gehaalde verklaring van Sorel: ‘Zij volgden de ontwikkelingslijn van hun gedachten, terwijl om hen heen Frankrijk de loop van zijn geschiedenis volgde’. Voor Geyl is dit niet anders dan ‘de mystiek van het historisch fatalisme’.

Maar ook in de daartegen gevoerde revolutie ziet Geyl hetzelfde euvel. De revolutie met haar ongeduld met alle belemmeringen. Die niet alleen vrijheid, maar gelijkheid, uniformiteit tevens in haar banier schreef. Die meent met de illusie van het verleden te kunnen en te hebben afgerekend. Waar het romeinse recht als kunstmatig afgezworen wordt en daarvoor het natuurrecht in de plaats moet treden. En waar één partij zich een dictatuur aanmeet terwille van het geluk van het volk. Dat alles bekijkt Geyl met grote achterdocht. Zijn opstelling lijkt wel wat op de 19-de eeuwse liberale: afweer tegen de macht van de staat van boven en de kracht van het volk van onder. Beide bedreigen het gemachtigde recht van het midden. Maar wat is dat recht?

Dat overwicht dat steeds weer macht over recht dreigt te nemen in het wereldgebeuren wist Geyl ook aan in de geschiedschrijving. Daar immers is het schering en inslag de feitelijke gang van het gebeuren, het meest machtige dus, te verwarren met het tevens gerechtvaardigde. Het gevolg is dat het beeld van de latere geschiedschrijvers scherp afwijkt soms van het beeld dat de tijdgenoten zelf hadden. Wij, wij weten hoe het met Oldebarnevelt afliep, en zullen dus in ons verhaal alle voortekenen die daarop duidden, met accent aanzetten: ook die liet hem in de steek, en zie de engelse ambassadeur veroorlooft zich al een grofheid etc. Maar dat is niet de werkelijkheid die de tijdgenoten, ook niet de meest ingewijden, opviel. Ons verhaal is beslissend anders, en moet dat ook zijn, dan de toenmalige werkelijkheid. Deswege is het ook dat Geyl het determinisme in de geschiedschrijving fel bestreed. Internationaal bekend werd hij hierin door zijn strijd, o.a. in de bekende BBC debatten, met Toynbee. Romein in diens kielzog kreeg het ook te verduren en die, veel zachtmoediger figuur, haalde zelfs op zijn beurt, bij wijze van uitzondering, uit.

Belangrijke verdienste heeft hij ook door zijn bestrijding van de orangistische en calvinistische traditie in onze geschiedschrijving. Die voerde bij Groen en Bilderdijk en zovele anderen de boventoon. Geyl verdedigde dat de nederlandse opstand niet terwille van de godsdienst, maar terzake van de vrijheid ondernomen was. Dat het niet aanging de regenten, de hollandse met name, als een corrupte oligarchie met al te veel eigenbelang af te schilderen. Vaker had de staatse partij dan de oranje aanhangers het betere inzicht. De oranje stadhouders immers, zijn niet die nationale figuren die men ons geloven wil dat ze waren. Nee, Geyl onthulde veel eigenbaat en dynastiek belang in hun politiek. Met name de engelse huwelijken, zorgde dat de stadhouders op een onverantwoorde wijze het belang van de Stuarts tegen het engelse volk, het protestantisme en, vooral, tegen de nationale belangen van ons land in, ondersteunden. Vaak tot ver over het toelaatbare.

In tal van opstellen liet hij dit zien, maar onovertrefbaar in zijn *Oranje en Stuart*, - met Huizinga's *Herfsttij der Middeleeuwen* en Fruin's *Tien jaren* of *Het Voorspel*, een ‘classic’ van onze historische literatuur.

Vele andere onderwerpen kan ik nog noemen, waar Geyl over geschreven heeft en onze blik veranderd heeft. Zeer bekend is bijvoorbeeld zijn groot-Nederlandse gedachte, die hij vooral in zijn eerste bundels en in zijn ‘magnus opus’, de *Geschiedenis van de Nederlandse Stam* vastlegde.

Ik laat het alles ter zijde en wil enkel nog noemen, datgene waar ik ook mee begon: de historiografie.

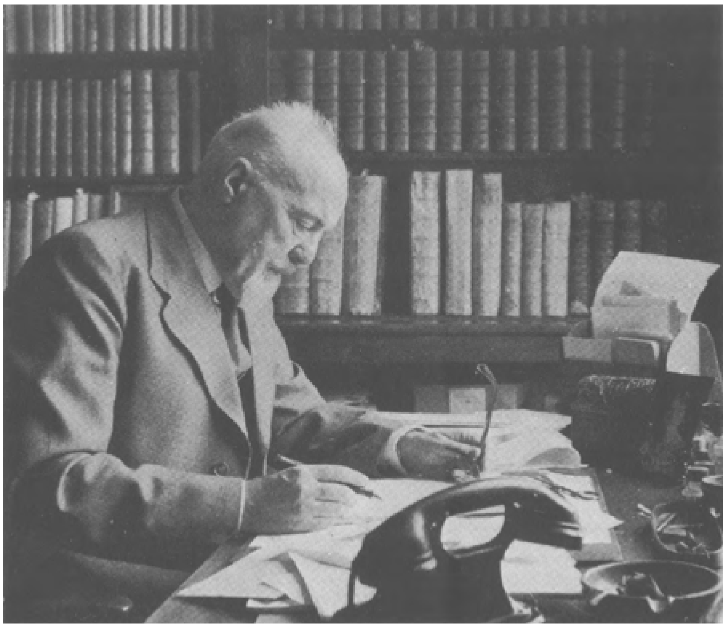
Als geen ander heeft Geyl, en niet enkel in zijn *Napoleon* de franse, de geschiedschrijvers en hun produkten onder de loupe genomen. Ik meldde al zijn kritiek op Toynbee, op Romein, op Spengler. Bilderdijk en Groen in ander verband.

Internationaal bekend raakte hij door zijn kritische ontleding van een aantal 19-de eeuwse kopstukken: Ranke, Macauly, Michelet, Sorokin en Carlyle.

Aanvallen op erkende nationale geesteshelden werden hem hier te lande uiteraard zeer euvel geduid. Zo in '33 toen hij 's vaderlands eerste historicus, de leidse hoogleraar Colenbrander - bij gelegenheid van een herdenkingsrede op Willem de Zwijger - van plagiaat beschuldigde. In zijn eigen levensrelaas, opgenomen in zijn *Pennestrijd* (1971) en slechts ten halve gedaan: onderbroken door zijn dood, verhaald hij de ontstelde reaktie van Huizinga.

Maar Huizinga werd later ook aangevallen: *Huizinga als aanklager van zijn tijd* (1961), waarin vooral diens pessimisme in zijn cultuurdiagnoses het ontgelden moet en er veel verwijten klinken die doen denken aan ter Braak's aanval *Huizinga voor de afgrond* (van 1930). Eens met ter Braak dus? Nee, ook die kreeg een kritische bespreking, *Reakties op ter Braak en du Perron* (1951), waarin de eerstgenoemde

o.a. als verwijt te horen kreeg de band met Nietzsche - in Geyls ogen een ideoloog van het fascisme, maar hij geeft mij niet de indruk groot kenner te wezen - nooit verbroken te hebben.



In vrijwel al deze besprekingen of polemieken is pit van de aanval, dat de besprokene, hoe groot zijn naam en faam ook zijn moge, tezeer gegrepen is geraakt en tenslotte geboeid werd door zijn eigen zei het - en Geyl is altijd weer de eerste om dat ruiterlijk toe te geven - grootse visie: een visie die hem veel liet zien wat voordien nog in het duister bleef, maar een visie die evenzeer als alle anderen maar een beperkte is. De rijkdom van de historische werkelijkheid raakt nooit uitgeput en kan nooit geheel gegrepen worden.

Hoe goed past op hem de spitse zin die Theodore Zeldin in zijn *France 1845-1945* schreef - maar ik citeer haar uit de bespreking die O. Paxton van het boek gaf in de *New York Review of Books*, Vol. XXV, No. 14 (28 sept. '78) p. 16 sq.: ‘A historian's most useful contribution, one concludes, is to reveal the past in such complexity that it ressembles the confusion of the present’.

Of in Geyl's eigen woorden tenslotte, uit zijn *Napoleon* (p. 311) ‘De geschiedenis doet een keuze uit de oneindige veelheid en verscheidenheid van het leven. Met een overzicht als ik gaf, is die waarlijk niet uitgeput’.

De voornaamste publikaties van Geyl:

1913	Christofforo Suriano
1924	Willem IV en Engeland tot 1748
1925/1930	De groot Nederlandsche Gedachte (2 dln.)
1930/34/37/59	Geschiedenis van de Nederlandsche Stam
1936	Revolutiedagen te Amsterdam
1937	Kernproblemen van onze geschiedenis

1939	Oranje en Stuart
1946	Napoleon voor en tegen in de Franse geschiedschrijving
1946	Eenheid en tweeheid in de Nederlanden
1947	De patriottenbeweging
1950	Tochten en Toernooien
1952	Reacties
1954	Historicus in de tijd
1956	Gebruik en misbruik der geschiedenis
1958	Studies en Strijdschriften
1959	(de zgn. Figuren-reeks: 9 dln.)
1959	Geschiedenis als medespeler
1960	Noord en Zuid
1963	Van Bilderdijk tot Huizinga
1971	Pennestrijd over Staat en Historie
1978	Verzamelde opstellen 4 dln.

De Puntkomma-reeks
Voorlopig een gemiste kans
Erik de Blauw

Hoewel er vrij veel gelezen wordt en er nogal wat boeken gekocht en geleend worden is er in ons land nauwelijks belangstelling voor literatuur. Maar weinigen buiten de universiteit en school (en daarbinnen ook niet velen) zijn geïnteresseerd in wat literatuur is en doet, aan welke principes zij beantwoordt, hoe zij zich ontwikkelde en nog ontwikkelt, hoe zij gemaakt wordt en hoe er in onderwijs en wetenschap met deze culturele verworvenheid wordt omgesprongen. Op enkele uitzonderingen na ontbreken in ons taalgebied goede overzichten van en inleidingen tot het fenomeen literatuur. De werkelijk belangstellenden moeten zich meestal behelpen met wat er buiten onze grenzen over literaire stromingen, genres, technieken, motieven, methoden en dergelijke gezegd, geschreven en gepubliceerd is. Vandaar ook dat verscheidene mensen in ons land met een al of niet beroepsmatige belangstelling voor letterkunst en -kunde gebruik maken van buitenlandse boeken op die terreinen. Bijvoorbeeld van de uitstekende Engelse serie *The critical idiom*, een reeks van momenteel zo'n veertig dunne, maar zeer informatieve boekjes over literatuur.

Gelukkig heeft men bij de uitgeverij begrepen dat er ook in ons land en in Vlaanderen behoefte bestaat aan een Nederlandstalige reeks over literatuur en de wetenschappelijke bestudering ervan. Onlangs verschenen de eerste vier deeltjes van de *Puntkomma-reeks*, een serie over literatuurwetenschap, onder redactie van Mieke Bal en Mineke Schipper. Deze reeks heeft tot doel, zo vermeldt de tekst op de achterflap van ieder deeltje, om ‘de lezer te oriënteren op het gebied van de literatuurwetenschap’. De serie pretendeert niet een eindpunt te zijn maar een terreinverkenning, waar verder onderzoek op kan volgen, aldus luidt de verklaring van de titel van de reeks. En de ondertitel wijst erop - ik volg nog steeds de achterflapintroductie - ‘dat de reeks ook ruimte biedt aan randgebieden van de literatuurwetenschap’. In de serie die bestemd heet te zijn voor een breed publiek, zoals studenten, docenten en andere geïnteresseerden, zullen methoden van onderzoek worden geïntroduceerd en ook zal de lezer via de reeks kunnen kennismaken met uiteenlopende onderzoeksgebieden als literaire stromingen, genres, thema's en literatuur uit verschillende culturen. Tot zover een weergave van de omslagtekst en tot zover een goede doelstelling voor een nieuwe serie, die een groot aantal lezers wil informeren over de vele boeiende, maar soms nogal theoretische aspecten van de letterkunde.

De eerste vier deeltjes - felgeel gekleurde, ongeveer honderd pagina's tellende paperbacks - gaan over uiteenlopende zaken als personages in de literatuur, tijdsaspecten in de roman, realisme en over literatuur in Latijns-Amerika.

Het eerste deeltje van de reeks is een verzameling van acht artikelen, voor een deel vertaald uit het Duits en Engels, gevolgd door een informatieve, zeer bruikzame beredeneerde bibliografie. Het boekje wordt ingeleid en geredigeerd door Mieke Bal die in haar inleiding uitgangspunt en doel aangeeft van deze bundeling nogal kort uitgevallen artikelen: ‘Er is op theoretisch gebied een grote achterstand in de studie van het personage, ten opzichte van andere onderwerpen uit de literatuurtheorie’; ‘Er is slechts naar gestreefd een representatief beeld te geven van de problematiek

van het personage in de veelheid van zijn [sic] aspecten'. In de artikelen, die geordend zijn in twee groepen *Methoden* en *Discussies*, komen zeer verschillende benaderingswijzen van het personage in de literatuur aan bod. In een taal die alleen te volgen is door specialisten en dus voor de niet geheel ingewijde maar geïnteresseerde onleesbaar is, schrijft men over psychoanalytische, semiotische, socio-ideologische en structuralistische methoden die ontwikkeld zijn om het personage in vertellingen te onderzoeken. De artikelen zijn nauwelijks voorzien van enige uitleg of van een voorbeeld ter illustratie bij de discussiepunten en behandelde methoden. De auteurs baseren zich uitsluitend op buitenlandse publicaties, die ze nauwgezet volgen. Van eigen opvattingen, eigen methoden of uitbreidingen en verbeteringen van die van anderen, en van enigerlei toepassing van methoden is bijna geen sprake. Het boekje dat opgezet is om iets uit te leggen, dat iets zou moeten introduceren, doet dat niet. Men moet eerst de uitgebreide literatuurwetenschappelijke studies (die niet vertaald zijn in het Nederlands - de lezer wordt verondersteld minstens de drie moderne vreemde talen te beheersen) aandachtig gelezen hebben om dit boekje dat toch bestemd is voor een breed publiek te kunnen begrijpen. Merkwaardig is dan ook

dat er in de artikelen steeds verwezen wordt naar Franse, Duitse en Engelse studies en romans terwijl er toch in die artikelen voortdurend naast de citaten ook nog eens de vertaling van de citaten wordt gegeven. Nog vreemder is dit gebruik in het tweede artikel dat op zich al een vertaling is. De zin hiervan ontgaat mij volledig.

Kortom, een onbruikbaar boekje en een slecht begin van de reeks. Bovendien staat dit deeltje vol met taalfouten, onjuiste en slordige vertalingen, stijl- en zetfouten. Alleen voor het laatste is de redactrice geen verwijt te maken.

Het tweede boekje is een gedeeltelijke, zelfs wat verminkte vertaling van Genettes *Discours du récit* uit *Figures III* van 1972 een boek waarmee Genette zijn kwaliteiten als literatuur-theoreticus bewees. Zijn boek is een toepassing van een theorie opgebouwd voor èn vanuit het werk van Marcel Proust, met name vanuit diens romancyclus *A la recherche du temps perdu.* Genette koos die cyclus uit vanwege zijn bijzondere plaats in de overgang van traditionele naar nieuwe vormen in de ontwikkeling van de roman. De titel van het deeltje uit de *Puntkomma-reeks* suggereert ten onrechte een inleiding te zijn over tijdsaspecten van *de* roman, maar de bijzondere behandeling van tijd door Proust en de manier waarop hij speelt met de chronologie en daardoor ritme brengt in zijn omvangrijke romanserie is het werkelijke onderwerp van dit boek. Andere romans en schrijvers worden door Genette niet behandeld. Zijn behandeling van het spel met de tijd in het werk van Proust is echter wel zo systematisch dat de door hem gevolgde methode zondermeer toe te passen is op romans in het algemeen.

Een bezwaar tegen dit boekje vind ik de onduidelijke verantwoording van de vertaalster. Ze heeft stukken weggelaten, maar ze geeft onvoldoende aan welke. Ze heeft ook het aantal door Genette gegeven voorbeelden beperkt, maar ze vermeldt niet duidelijk waar Genette en waar zij zelf aan het woord is (bijvoorbeeld op de pagina's 12, 13 en 46), ze vertaalt soms wel zelf citaten en soms niet en in het laatste geval geeft ze onvoldoende aan waar de vertaling van dat citaat vandaan komt. Voorts telt ook dit boekje weer een groot aantal zetfouten (een zeer storende op bladzijde 51), stijl- en vertaalfouten (is *itératief* nu een Frans woord of een Nederlands?).

Het boekje van de andere redactrice van de reeks is het meest overzichtelijke. In vijf hoofdstukken bespreekt Mineke Schipper achtereenvolgens het problematische van de term realisme en alles wat daar zoal onder kan worden verstaan en is verstaan en dan de relatie van literatuur en werkelijkheid en wat men daarover in de Oudheid (Plato en Aristoteles), in de Middeleeuwen, de Renaissance en in de periode van het Classicisme aan theorie heeft ontwikkeld. In hoofdstuk drie behandelt ze de stroming in de negentiende eeuw die wordt aangeduid met Realisme. Alleen het Realisme in Frankrijk, Duitsland en Engeland komen aan bod, Russisch en Nederlands Realisme niet. In het volgende hoofdstuk komt het socialistisch realisme en wat daarover door Marx, maar vooral Lukács en Adorno over is geschreven aan de orde. Besloten wordt het boekje met een hoofdstuk over hoe realisme in een literaire tekst herkend en beschreven kan worden. Noodgedwongen moet Schipper zich bij zo'n uitgebreid onderwerp beperken tot de hoofdlijnen, toch ziet ze nog kans veel verwijzingen te geven naar primaire en secundaire literatuur over haar onderwerp, zonder dat haar boekje een vervelende opsomming wordt.

Ondanks de vele goede kanten van dit deeltje uit de *Puntkomma-reeks* heb ik ook hiertegen een paar bezwaren. Allerlei uitspraken over realistische verschijnselen vóór de negentiende eeuw worden nogal ongenuanceerd gedaan en zijn dan ook bijna

steeds onjuist. Natuurlijk was niet ieder onderwerp voor het Romantische drama aanvaardbaar, zoals Schipper beweerd. Niet slechts in onze tijd wordt ervan uitgegaan dat de werkelijkheid niet identiek is met wat zintuiglijk waarneembaar is, zoals ze schrijft. Van die gedachte gingen sommigen in de achttiende eeuw, in de zestiende eeuw en vier eeuwen voor Christus ook al uit. De grootste tekortkoming vind ik dat Schipper haar historische overzicht van realisme laat stoppen met het Classicisme en dan verder gaat met het realisme vanaf ongeveer 1830. Ze laat de periode van de Romantiek buiten beschouwing, terwijl nu juist in die periode duidelijk andere opvattingen over de werkelijkheid en de weergave ervan ontstonden. Schipper schrijft op pagina 33 dat ze geen ruimte heeft om die veranderingen te bespreken en verwijst slechts naar het overigens uitstekende boek *The mirror and the lamp* van Abrams. Ook heeft de schrijfster af en toe moeilijkheden met de chronologie. In het paragraafje over het Classicisme heeft ze het over ideeën van Samuel Johnson (geboren in 1709) en over de classicistische opvatting van waarschijnlijkheid en geloofwaardigheid van het kunstwerk. Ze schrijft dan op bladzijde 28: ‘Deze regels zijn later in de *Art poétique* van Boileau (1674) het meest stringend geformuleerd’. Behalve het verkeerde gebruik van het woord later (moet zijn: eerder) is de plaats van het jaartal verkeerd (moet achter *poétique)* en de weergave van de titel onjuist (het is de *l'Art poétique*). Ook vind ik het jammer dat in een boekje over realisme, wat ook in de Nederlandse literatuur heeft bestaan vrijwel geen enkele verwijzing naar Nederlandse teksten voorkomt, voorbeelden hadden gevonden kunnen worden bij Jacob Geel, Multatuli, Van Deyssel en verscheidene andere auteurs. Tenslotte nog een kanttekening. Aan het eind van haar boekje geeft Schipper

overzichtelijk weer wat de literatuurtheoreticus Philippe Hamon in 1973 aangaf als de verschillende karakteristieken van de realistische schrijfwijze. Al die kenmerken die vermeld worden vertoont ook de achttiende eeuwse Nederlandse roman.

Terwijl het boekje van Schipper, naast dat het het meest leesbare en informatieve deeltje van de reeks is, de minste taal- en zetfouten bevat, is het deeltje van de hand van Klaas Wellinga weer volop voorzien van fouten in de vertaling, in de stijl, in de taal en in het zetsel. Bovendien zijn er zeer veel citaten die zeer slordig en onduidelijk zijn. Het boekje heeft daarnaast nog vele andere gebreken. Wellinga beweert dat er in 1735 in Latijns-Amerika al textielfabrieken waren. Volgens mij vertaalt hij het woord *obrajes* verkeerd. Volgens hem maakte men aan het begin van de twintigste eeuw in Zuid-Amerika al vergelijkingen tussen het totalitaire systeem aldaar en dat van Hitler dat aan het begin van onze eeuw nog niet bestond. Heel verwarrend en door de grove fout tegen de chronologie ook komisch werkt een literatuurverwijzing op pagina 32, waar Wellinga in een overzicht van de visie die zestiende eeuwse Spanjaarden hadden op de indianen een boek noemt van een geestelijke uit die tijd. Het boek van Bartolomé de las Casas heette volgens Wellinga *Kort relaas van de verwoesting van de West-Indische landen* en verscheen in 1969 te Amsterdam. Het is geen zetfout en de schrijver vertaalt verder in zijn boek nooit titels, dus een invloedrijk boek van een Spanjaard uit de zestiende eeuw is pas onlangs in onze taal gepubliceerd, voor het eerst wel te verstaan. Wellinga overdrijft ook als hij beweert dat een zanger in Argentinië rondreed met een paard in zijn Rolls Royce. Zulke grote auto's van dat merk rijden er zelfs niet bij de oliesjeiks.

Het vierde deeltje uit de reeks is zeer historisch, marxistisch, sociologisch, politiek en dergelijke, maar over literatuur die in Latijns-Amerika nog wordt gedrukt gaat het boekje nauwelijks. Het grootste deel van dit geschrift gaat over welke literatuur er doodgedrukt wordt, welke boeken verboden en verbrand en welke auteurs verbannen en vermoord worden. Het gaat uitgebreid over de verhoudingen tussen indianen en Spanjaarden, tussen rijke planters, veetelers en arme slaven en gaucho's, over klasseverschillen en hoe die in schriftelijke, maar vooral alternatieve vormen van ‘literatuur’ gestalte hebben gekregen. Over literatuur gaat het vrijwel niet. Van de bij ons bekende auteurs uit Latijns-Amerika wordt alleen Garciá Márquez enigszins uitvoerig besproken. Niet of nauwelijks genoemd worden bekende schrijvers en vernieuwers van literatuur als Borges en Cortázar, en dat voornamelijk omdat hun politieke opvattingen niet met Wellinga's opvatting over wat literatuur is corresponderen.

De eerste deeltjes van de *Puntkomma-reeks* zijn mij nogal tegengevallen. De bedoeling van de reeks is goed, de inhoud matig en bovendien zeer povertjes gebracht. Als naslagwerkjes kunnen de boekjes ook nauwelijks dienen, want op deeltje twee na bevatten ze niet zulke nuttige zaken als een persoons- of zakenregister. Een gemiste kans, deze reeks. Ik houd mij voorlopig nog maar bij buitenlandse series over literatuurwetenschap.

Puntkomma-reeks. Literatuur en kommunikatie.
Redaktie: Mieke Bal en Mineke Schipper.
Uitgeverij Van Gorcum; prijs per deel f 11,50

Deel 1 Mieke Bal (red): *Mensen van papier. Over personages in de literatuur*
Deel 2

Gérard Genette: *Tijdsaspecten in de roman. Volgorde, duur, herhaling*
Vertaling: M. van Diepen
Deel 3
Mineke Schipper: *Realisme*.
De illusie van werkelijkheid in literatuur
Deel 4
Klaas Wellinga: *Indianen, cowboys en diktators. Literatuur in Latijns-Amerika*.

Tanka
Japanse lyriek
J. van Tooren

> ne demande pas à la lyre ce qu'elle pense, mais ce qu'elle chante.
> *Chateaubriand*

Soberheid en harmonie kenmerken vanouds alle kunstuitingen van Japan; en hieruit volgt, vooral in de poëzie, een sterke neiging tot concentratie, weglaten, suggestie, liever dan uitvoerig omschreven beelden of zwierige ornamentiek.

Kwam zulk een sobere, harmonieuze vorm eenmaal tot stand, dan kan hij voortduren door de eeuwen heen, alsof de tijd er in bevroor; en toch altijd weer met nieuw leven worden vervuld.

Zo bleef de bouwstijl van de lichte, volkomen ledige, onverwarmbare paleizen eeuwenlang constant - ze brandden nogal eens af - steeds dezelfde sierlijk gebogen daken rustend op pilaren van hout, met papieren schuifwanden daartussen, overal open naar weidse parken en waterpartijen. Alleen de mensen daarin, met hun kleurige gewaden en hun snelle geest, waren steeds anders.

Altijd dezelfde bleven ook de schaarse en snelvergankelijke symbolen van de oud-Japanse Shintō-religie: katoenen priesterkleding, wit of zacht gekleurd, en kunstig gevouwen figuren van papier, die 'de zielen der goden' aanduiden. Maar dit alles was steeds nieuw, fris, bedoeld voor *dit* ogenblik; zelfs de tempel van de Zonnegodin te Ise, Japans hoogste heiligdom, werd om de twintig jaar afgebroken en geheel nieuw, in dezelfde vorm, weer opgebouwd.

Heel sterk spreekt deze voorkeur voor de eensgevonden vorm in de poëzie. De tanka, 'kort vers', heet ook wel waka, 'Japans vers', en terecht. Want van de vierde eeuw tot heden toe werd dit lyrisch gedichtje van 5-7-5-7-7 syllaben verkozen door dichters uit het hele volk, uit het keizerlijk paleis evengoed als uit afgelegen boerendorpen. Eeuwenlang was het zelfs vrijwel de enige versvorm, behalve voor religieuze- en volkspoëzie. Een unicum in de wereldliteratuur.

De bekende haiku en senryū, in hun constante vorm van 5-7-5 syllaben, ontstonden uit het bovendeel van de tanka, die juist in de twintigste eeuw, na een stortvloed van vrije, 'Westerse' verzen, weer enthousiaste en begaafde dichters heeft gevonden. 'Er wordt teveel gezegd, in die moderne poëzie', merkt een van hen op.

Nu is de tanka wel een bijzonder mooie dichtvorm, in zijn tweevoudigheid, die een verandering van beeld, van toon, of een conclusie, kan overdragen - zoals ons sonnet. Maar de tanka is vrijer, zonder dwang van rijm of maat, zoals alle Japanse versbouw, die alleen bepaald wordt door een afwisseling van 5 en 7 lettergrepen. Ze is lichtvoetiger - een Japans vers hééft geen voeten, omdat een sterke accentuering ontbreekt - en heel veel korter: vijf korte regels tegen de veertien lange van een sonnet. Meteen een enkel voorbeeld, uit elk van de drie bloeiperioden:

> Ik wachtte op u,

en ik verlangde naar u.
Het blind voor mijn raam
heeft bewogen, aangeraakt,
door de wind van het najaar.

Prinses Nukada, 7e eeuw

Nu slaan de regens
en de sneeuwbuien neer en
ik kan niet slapen;
maar kijk hoe de vluchtige rijp
zich weer vormt in de morgen.

Vrouwe Izumi Shikibu, begin 11e eeuw

Ik ben als een hond,
zwervende en zo gauw bang,
die aldoor, nerveus,
van heel ver weg, zijn ernstige
ogen op u gericht houdt.

Ishikawa Takuboku, 20e eeuw

Een sterk, persoonlijk gevoel spreekt uit al deze verzen, samenklinkend met een stemmingsbeeld uit de natuur, en soms geheel daarin verborgen - hoe verschillend zij verder ook zijn van mentaliteit. Ondanks de soms geraffineerde

techniek, zijn de woorden steeds eenvoudig en melodieus; ze werden gezongen of ritmisch voorgedragen, en door reizende zangers verspreid over het gehele land. Juist de grote eenvoud van deze verzen, in hun vaste vorm zo gemakkelijk te onthouden, heeft ertoe bijgedragen, dat het Japanse volk door zijn poëzie is aangeraakt en bewogen, zoals geen ander.

De boeren zongen de liederen van Hitomaro - een van de grote hofdichters - zegt Donald Keene, en onbekommerd dichtte men zelf op analoge wijze, zoals nu nog in Japan het geval is. Vele, en soms zeer mooie, verzen uit de oude verzamelingen zijn anoniem; soms zelfs in dialect. De beste werden door provinciale gouverneurs en officieren verzameld en doorgezonden naar het keizerlijk hof, destijds het stralende middelpunt van alle Japanse cultuur.

Japan, dat als een hoge borstwering ver in zee ligt voor de kust van Azië, door gevaarlijke stromingen moeilijk bereikbaar, bleef lang geïsoleerd. Toen nu in de eerste eeuwen na Christus een levendig verkeer met China op gang kwam, had het reeds een eigen cultuur ontwikkeld, die in taal, levenswijze en religie fundamenteel verschilde van de Chinese. Toch blijft het merkwaardig, hoe het jonge Japan, dat nog niet eens een eigen schrift bezat, deze oude, rijke en weelderige beschaving die alle wijsheid van Azië had opgenomen, wist te verwerken en te accultureren, zonder het eigen karakter daarbij te verliezen.

Aan de basis van dit karakter ligt de oud-Japanse Shintōreligie: de Weg der Goden; een vrij en vrolijk geloof, zonder boeken of moraalregels. Het gaat uit van een besef van eenheid tussen mensen, goden en het hele Japanse land: ‘De aarde is goddelijk, en alles wat daarop leeft, en het past ons, zich daarover te verheugen’, zegt een priesterlied. De talloze meest ongedifferentieerde goden, die het land bezielen, zijn de mensen welgezind, toorn, wraak en wrok zijn hun vreemd. Overeenkomstig hun eigen aard, vragen zij van de mens alleen reinheid en oprechtheid. (‘Hij weet zelf, wat goed is). Zuiverheid, zowel van lichaam als van geest, staan dan ook hoog in eer in Japan; ook in de poëzie komt dit telkens tot uiting. “Spiegel van de reinheid der goden” is een titel van de keizer en een van de redenen van zijn groot en blijvend aanzien en zijn onaantastbaarheid.

Ook de diepe natuurliefde van de Japanners vindt in Shintō zijn oorsprong. “Een rijk van koninginnen, waar een strenge orde heerst” meldt een vroege Chinese bezoeker (200 v.C.). De leefwijze was dan ook aanvankelijk matriarchaal; de vrouwen hadden een eigen huis, de kinderen, en een gelijk aandeel in het clanbestuur, en dit werkte lang na, tot Confucius’ strenge leer de laatste sporen deed verdwijnen.

Maar nooit is ergens het aandeel van vrouwen in de literatuur zo groot geweest, als destijds in Japan. Uitmuntende verzen schreven zij, naast vele soorten proza, amusant en scherpgezien; het hoogtepunt van emotie wordt steeds uitgedrukt in een tanka. Prachtige voorbeelden hiervan staan in het verhaal van Genji, door de hofdame Murasaki; (1000 n.C.) een van de grootste en beroemdste romans ter wereld.

De charme, de lichte eenvoud en de natuurlijkheid van deze vroege levensstijl zijn misschien mede door deze vrouwelijke invloed te verklaren.
Juist toen de Chinese cultuur onder de T'ang-

dynastie een toppunt van bloei bereikte, had Japan het geluk, geregeerd te worden door figuren van groot formaat, in staat om al deze wijsheid, kunst en wetenschap te waarderen en in te voegen in de Japanse gedachtenwereld. Naast het Boeddhisme maakten vooral de grote Chinese poëzieverzamelingen een diepe indruk. In snel tempo kwam een reeks hervormingen tot stand, zoals een armenwet onder keizerin Saimei, een grondwet en nieuwe landverdeling ‘naar behoefte van elk gezin’, wegenbouw, enz. enz., onder de wetgever prins Shōtoku, en de grote keizers Tenji en Temmu, alle bijgestaan door een stoet van levenslustige, spirituele en progressieve hovelingen.

Allereerst werd natuurlijk het Chinese schrift overgenomen, waarvan de monumentale karakters op de meest fantastische wijze werden aangepast aan de volkomen andere, versatiele Japanse taalvormen - waarvoor later eigen tekens werden bedacht.

Nog groter was de Chinese invloed, dan die van het Latijn bij ons. Aan het hof moest men niet alleen deze taal beheersen, maar ook de grote poëzieverzamelingen zo goed kennen, dat een citaat daaruit direct kon worden herkend en aangevuld. De allereerste Japanse poëzieverzameling bevat alleen verzen die in het Chinees - en goed Chinees - zijn geschreven.

In deze uiterst kunstzinnige hofwereld moest men trouwens met alle soorten kunst enigszins bekend zijn - calligrafie b.v. was erg belangrijk - en liefst in een enkele excelleren. Bij de vele, vrolijke, half-religieuze feesten, vaak gevierd in bloeiende tuinen, traden de hovelingen, onder wie soms eminente kunstenaars waren, zelf op als musici, zangers, dansers, dichters-dichtwedstrijden waren zeer geliefd - en zelfs als - voetballers.

De stijl bleef sober, ondanks alle invloed van het weelderige China: de sierlijke kimono's met hun wuivende mouwen hadden geen sieraden nodig, het haar der edelvrouwen hing recht naar beneden, men at eenvoudig en weinig en dronk alleen de lichte rijstwijn, saké. Goud, zilver en edelstenen waren nauwelijks in aanzien; een toiletdoos van sandelhout, door een meester gesneden, was het geschenk van een keizer. Kooplieden vormden dan ook de laagste kaste; nog toen het eerste Hollandse schip Japan bereikte, in 1639, kon men horen: ‘Zulk een lange gevaarlijke reis - en alleen om geld -’.

Poëzie werd beschouwd als de hoogste van alle kunsten ‘omdat ze vrij is van elke materiële voorwaarde’; en daarom was het samenstellen van een poëzieverzameling een zeer belangrijke taak, die met de grootste toewijding werd uitgevoerd. Zo ontstond ong. 750 de Manyōshū: ‘Verzameling van tienduizend bladeren’; met zijn 4500 verzen de grootste en, metéén, naar algemeen oordeel de voortreffelijkste van de vele, die zouden volgen. ‘La poésie avant qu'elle fut tuée par la litérature’, zegt Revon. Vele verzen stammen uit hofkringen, maar talrijk zijn ook de anonieme verzen van mannen en vrouwen uit heel Japan, sommige in dialect. (De benaming ‘Court Poetry’ lijkt mij niet helemaal juist). Ook komische verzen en kinderliedjes zijn erbij. Van de 4500 gedichten zijn er al een 4200 in tankavorm.

De gehele aard van het Japanse volk spiegelt zich in deze grootse liederverzameling, die ondanks de geweldige Chinese invloed zuiver Japans is, zowel van taal, van

vorm, als van inhoud, afgezien van enkele verzen die in 't Chinees geschreven zijn en de inleidingen bij ieder vers.

Didactiek, moralisatie en ook abstracties ontbreken geheel in deze pure lyriek, te sober om romantisch genoemd te worden. Een intense persoonlijke ervaring wordt zeer kort, zeer eenvoudig, vertaald in een natuurbeeld; de toon is krachtig, fris, bovenal natuurlijk, en zo suggestief - soms door een perfecte klankbeheersing - dat elke uitweiding afbreuk zou doen.

Een eenvoudige zuiverheid van gevoel spreekt uit deze eerste verzen, - de liefde tussen man en vrouw, ouders en kinderen, en de vreugde om dit prachtige, ongerepte bergland, met overal de zee. Persoonsbeschrijvingen ontbreken helemaal - hoogstens wordt een woord gebruikt dat zowel ‘lief’ als ‘mooi’ betekent; de grenswachters - jonge jongens vaak, die vier jaar lang aan de grens moesten staan, vaak tegenover nog opstandige stammen - gebruiken dit woord altijd voor hun moeder. Vaak ook wordt de geliefde ‘zuster’ genoemd - misschien, denk ik soms, om een ook innerlijke verwantschap uit te drukken.

Naast de tanka komen in de Manyōshū enkele andere vormen voor, zoals de naga-uta: lang lied, toch nooit veel langer dan 100 - 150 regels. De grote hofdichters, Hitomaro, Akahito, Tabito, Okura, die alle een functie bekleedden, werden vaak op verre reizen gezonden; deze verzen spreken van hun gevaarlijke zeetochten, hun heimwee, of hun verdriet over de dood van hun vrouw of hun vorst.

Okura, streng Confucianist, schreef o.a. een schrijnend vers over de armoede; na hen heeft geen Japanner meer met zulk een allure, kracht en waarachtigheid zulke verzen geschreven. Gewoonlijk werd zulk een lang lied besloten met een of twee tanka, ‘kaeshi-uta’, weerkeerverzen, waarin het voorgaande kernachtig werd saamgevat. En zo sterk was de Japanse voorkeur voor ‘external incompleteness’ - suggestie, evocatie - dat deze lange vormen al spoedig overvleugeld werden door de tanka, tot haar lange alleenheerschappij toe.

Deze enorme materie kan men verdelen in drie tijdperken: de Manyōshū, tot ong. 750; de

Klassieke periode, van ong. 850 tot 1350, en de Moderne, vanaf ong. 1900.

Manyoshu

De baai van Tago
voorbijgaande, daar zag ik
de puur witte sneeuw
neerdalen op de hoge
kruin van Fuji no Yama

Yamabé no Akahito

Wolken als vlaggen
van de zeegod vlammen om
de ondergaande zon;
moge er vannacht een maan zijn
in volle klaarheid stralend.

De toekomstige keizer Tenji,
vóór zijn troonsbestijging

Was hij thuis geweest,
op de lieve arm van zjjn vrouw
had hij geslapen;
nu ligt hij dood langs de weg
met zijn hoofd in de halmen.

Prins Shōtoku, die een dode zag
langs een bergweg

Over de bergrug
trekken in grote vluchten
luidruchtige eenden;
maar ik blijf eenzaam achter,
omdat gij niet hier zijt, Heer.

Keizerin Saimei

Neem ik mijn luit op,
dan vangt ze aan te klagen;
is soms verborgen
in de holte van haar hout
het verlangen van mijn vrouw?

Blijf sterk als een huis,
met pijlers van gezegend
en betrouwbaar hout;
laat niet de jaren, moeder,
uw lief gezicht veranderen.

Ik denk aan jou, lief,
's avonds als de grijze mist
rijst over het riet,
en kil klinken de kreten
van eenden over het water.

Drie grenswachterliederen

In de morgenmist
is uw kleed nat geworden,
zonder 't te drogen
gaat ge nu die zware weg
door de bergen heel alleen -

Anoniem

't Geluid van riemen
echoot over de wateren
van de middernacht;
verlangende naar jou, mijn lief,
hoor ik de boot die nadert.

Oud volksliedje

Heel die lange nacht,
lang als de slepende staart
van een goudfazant,
die langzaam, langzaam voortschrijdt -
moet ik weer eenzaam slapen?

Kakinomoto no Hitomaro

O gele blaren,
vallend in de herfstbergen,
onderbreek even
dit door elkander dwarrelen;
naar mijn zuster wilde ik zien.

Hitomaro

De herfstmaan heden
is dezelfde als 't vorig jaar,
maar wij, die 't zagen,
tussen ons groeien nu steeds
wijdere vlakten van tijd

Hitomaro,
na de dood van zijn vrouw

Met een beweging
als van een groot schip, rijdend
op zijn vaste ankers,
ben ik langzaam gesleten,
denkend aan iemands dochter.

Prins Yugé

Kunnen juwelen,
hoe ze ook schitteren in de nacht,
ons zo verheugen,
als een beker vol sake
waar de kommer mee wegvloeit?

Ōtomo no Tabito

Onder in 't water
zie je de kiezelstenen
zoals juwelen
glanzen in de maneschijn
terwijl de nacht voorbijgaat.

Oud volksliedje

De vissersmeisjes
in hun bootjes zonder boord
roeien uit naar zee;
vanuit mijn reizigersbed
hoor ik de slag van riemen.

Vrouwe Kasa Kanamura

Wanneer zal ik gaan
door de ondiepte in de Saho
vol vogelkreten,
te paard door 't sprankelend water
overstekende naar u?

Ōtomo no Yakamochi

Zo luid komt over
- als een hert roept naar zijn vrouw -
de echo der bergen,
als kwam een antwoord van ver
naar wie vergeefs blijft roepen.

Yakamochi

In droom ontmoeten
is onverdraaglijk droevig;
ik schrikte wakker
en zocht tevergeefs naar u,
voor mijn hand onbereikbaar

Yakamochi

Wij dronken wijn en
de pruimebloesems dreven
in onze bekers;
waarom dan treuren, nu de
bloesems neergevallen zijn?

Vrouwe Ōtomo no Sakanoé

De beide zeeën
van Zijn en Niet-zijn, haat ik,
en denk verlangend
aan de Berg van Verrukking
die geen getij verandert.

Anoniem

Heel deze wereld,
waarmee vergelijk ik haar?
- als een boot uitroeit
in de dageraad, met de
witte schuimgolf, daarachter.

Priester Manzei

De klassieke periode

Na de Manyōshū werd een tijdlang alleen in het Chinees gedicht; maar in 905 kwam op keizerlijk bevel een tweede verzameling Japanse poëzie tot stand, de Kokinshū, 'Verzameling van oude en nieuwe verzen' (1150 gedichten), snel gevolgd door nog 20 andere keizerlijke verzamelingen. De toon werd anders, onder de lange Chinese invloed.

Het is een uiterst persoonlijk, fijngevoelig opgaan in natuurstemmingen, in gemoedsbewegingen, soms gepassioneerd, vaak van een bijzondere bekoring, maar zonder de elementaire kracht van de eerste verzen, die vaak voor een groot gehoor waren bedoeld. Met een ommerkbare beheersing van de altijd eenvoudige taal in al haar schakeringen, dikwijls met de parelmoerglans van woordspelingen, worden haast transparante natuurvisie's weergegeven, waarin vaak een verborgen gedachte meeklinkt - menige haiku vond hier zijn prototype. Maar ook schreven grote dichters liefdesverzen van uitzonderlijke intensiteit, zoals Ono no Komachi, 'Grande poétesse, grande amoureuse', aan wie een diepzinnig No-spel is gewijd, en Ariwara no Narihira, een menselijke, fijngevoe-

lige en bewogen Don Juan - in een tijd van zeer vrije moraal. Een weemoedig besef van de vergankelijkheid van alle lieve dingen doortrekt steeds sterker deze verzen, onder de groeiende invloed van het Boeddhisme.

Aan het einde van deze periode geeft Taika in een beroemd vers een monochroom, kaal herfsttafereel weer, waarmee hij de weg opent voor de 'schoonheid van het lelijke' der latere haikudichters.

De staatkundige toestand was sterk veranderd; de macht werd langzamerhand overgenomen door de machtige geslachten - Fujiwara, Taira, Hōjō - die, in tegenstelling tot de keizer, over een leger beschikten. Diens dagen werden trouwens vrijwel gevuld door de talrijke ceremoniën, die het contact waarborgden tussen volk en godenwereld. Zo ontstond het instituut van de monnik-keizers: zij trokken zich terug in een klooster en hadden nu rustig de tijd zowel voor staatszaken als voor poëzie. Met het stijgen van hun macht begonnen nu deze militaire heersers, als Regenten, steeds jongere prinsen te benoemen tot keizer - er was er een van drie jaar - die ze dan na korte jaren goed- of kwaadschiks naar een klooster zonden. Een enkele, zoals de wat onbesuisde maar begaafde Go-Toba, verzette zich serieus met hulp uit het volk; hij werd verweg verbannen, en hield zich twaalf jaar bezig met het zeer zorgvuldig samenstellen van de Shin-kokinshu, een van de mooiste poëzieverzamelingen. Ook Go-Uda, die tot zijn twintigste jaar keizer bleef, vertrok niet graag. Een tanka spreekt van zijn verdriet. Omstreeks 1350 kwam de macht geheel aan de Shogun (militaire heersers) die het overigens lang niet slecht deden.

Klassieke periode (9e - midden 14e eeuw)

Op deze stille
van heel hoog licht vervulde
dag van de lente -
waarom blijven de bloesems
rustloos van hart neerdwarrelen?

Ki no Tomonori

Niets is gebleven,
geen spoor van jou in het gras
waardoor wij liepen;
hoe lang is het geleden,
de tuinen zijn verwilderd -

Fujiwara no Yasusué
't Lange verlangen
van deze lentedagen
is niet vergeten,
als de herfst weer zal opstaan
in de harten der mensen.

Anoniem

Zelfs in mijn dromen
kan ik je niet bereiken,
want in mijzelf is
geen heldere lucht meer over,
de regens zijn begonnen.

Anoniem

Ik denk aan een schip
in de baai van Akashi
achter een eiland,
in morgenmist verborgen
verder en verder varend -

Anoniem

Al weet ik zeker
dat hij niet meer zal komen,
wanneer des avonds
de krekels schril gaan sjirpen,
sta ik aan mijn deur, en wacht.

Anoniem

Als er een zaadje is
groeit de pijnboom op, zelfs uit
steile rotswanden;
hebben we onze liefste lief,
wat zal ons tegenhouden?

Anoniem

Wie kan iets weten
van onze liefde? Alleen maar
het fijngeweven
kussen voor onze hoofden,
- wat is te weten, weet het.

Anoniem

Dromen, mijn dromen,
breng mij niet tesamen met
hem van wie ik houd;
als ik dan weer wakker word,
zal ik zo eenzaam wezen.

Anoniem

In deze wereld
is een ding dat ongezien
verkleurt en verbleekt:
't is de bloem die heimelijk bloeit
in het hart van de mensen.

Ono no Komachi

Stemmen van krekels
komen hoog van de bergen
in de schemering;
maar niemand die naar mij vraagt,
behalve de wind alleen.

Komachi

Dit is de maan niet!
Deze lente is anders dan
lentes van vroeger -
zou ik het dan alleen zijn
die altijd dezelfde blijft?

Ariwara no Narihira

Al hoorde ik eerder
van de weg die elk moet gaan
onvermijdelijk;
ik had gisteren niet gedacht
dat het vandaag al zijn zou.

Narihira, doodsvers

Snel zal ik sterven,
al wat ik nu zou willen
als een herinnering
meenemen uit de wereld:
jou nog eenmaal weer te zien.

Vrouwe Izumi Shikibu

Vanuit het donker
moet ik deze donkere weg

nu gaan betreden;
schijn op mij neer van verre,
maan van de heuvelranden!

Shikibu, doodsvers

Dat deze herfst kwam,
langzaam en haast onmerkbaar,
heb ik niet gezien;
maar het geluid van de wind
maakte mijn hart onrustig.

Fujiwara no Toshiyuki

Die reiger in 't riet -
ik hield hem voor een schuimgolf,
gewaaid door de wind
die raast langs de rivierrand,
- en geen terugkeer mogelijk -

Keizer Uda,
na zijn gedwongen troonsafstand

Aan deze wegrand
waarlangs helder water vloeit
wilgen weerspiegelend,
- ‘Even dan’ denk ik, maar toch
blijf ik daar staan, en dralen -

Monnik Saigyō

Zoals een rivier,
van boven toegevroren,
zo is het met mij;
in de diepte daaronder
stroomt mijn liefde altijd voort.

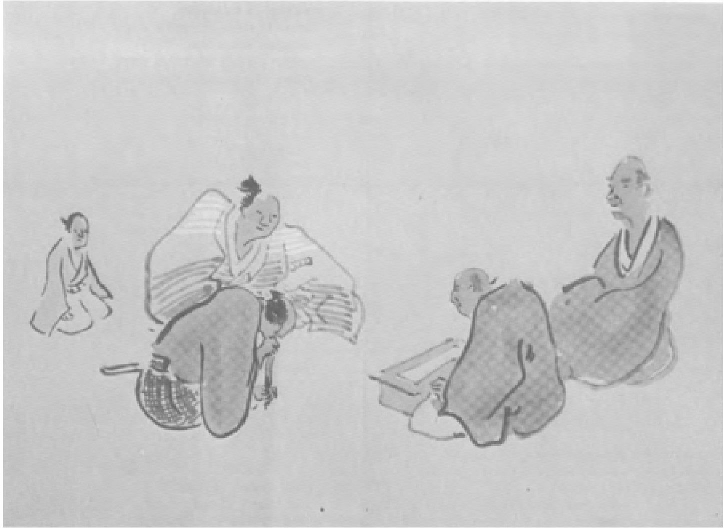
Mune-oka no Ōyori

Ik, hallo, hoera.
ik kreeg haar, Yasumiko!
ze zeiden allen:
nooit zul jij haar krijgen, maar
ik kreeg haar, Yasumiko!

Fujiwara no Kamatari

In dorre wilgen
sjierpen luide de krekels;
de ster Antares
staat aan de Westerhemel,
alleen, vurig en schitterend.

Anoniem



Naar jou verlangend
nam ik mijn penseel en schreef,
ijdele tekens;
woorden mijn hart gelijkend
heeft mijn penseel geschreven.

Vrouwe Jusammi Taneko

Zijn roep klinkt droevig
door de velden vol van riet,
als moest hij denken,
plotseling, aan iets dat hij
maar liever had vergeten.

Ki no Tsurayuki

Al weet ik niet of
voor mij nog een morgen daagt,
bij 't laatste licht van
mijn dag van heden treur ik
om wie heenging in 't duister.

Tsurayuki, na de dood
van zijn vriend Tonomori
Door sneeuw bedolven
is de weg waar niemand gaat,
geen spoor bleef over;
zo zijn ook mijn verlangens
langzaam geheel verdwenen

Mitsune

Gegrepen door ijs,
even die greep doorbrekend,
hoor de bergrivier,
tussen rotsen halfverstikt
kreunen in de dageraad.

Shunzei
(Fujiwara no Toshinari)

Een gouden gloed ligt
over het avondwater,
totdat een schip komt,
het blauw weer openploegend;
schijn en wezen, saamvloeiend.

Priester Jakuren (?)

Lang blijf ik kijken,
niet naar bloesems of rood blad,
want die zijn hier niet;
naar een hut met riet gedekt,
aan een baai, bij herfstavond.

Teika

De moderne periode

Toen omstreeks 1350 de militaire heersers - Shōgun - de macht overnamen en het hof zijn contact met het volk verloor, verzwakte ook de tanka, werd bleek en conventioneel. Uit een spel van de hovelingen, waarbij boven- en onderdeel van de tanka telkens door een volgend speler werden gedicht (kettingverzen), ontstond de haiku van 5-7-5 syllaben, die, mede door zijn achtergrond van Zen-Boeddhisme, een grote populariteit kreeg, tegenwoordig ook in het Westen. Van dit Westen bleef Japan twee eeuwen afgesloten; tot eind van de 19e eeuw, toen alle barrières vielen en een springvloed van Westerse ideeën binnenkwam, nog overstelpender dan de Chinese destijds. Een reactie volgde; men greep terug naar de oude eigen verworvenheden, waaronder ook de tanka. Weer veranderde de toon - soms ontbreekt de oude zelfverzekerheid, vaak klinkt ironie in een vers - maar aan intensiteit van gevoel geven de gedichten van de dichteres Yosano Akiko weinig toe aan haar voorgangers. Ook in het Westen groeit de belangstelling voor de tanka; onder de vele vertalingen noem ik hier de aardige uitgave van Kenneth Rexroth: 100 poems from the Japanese, nu al elfde druk, en vervolgd met 100 more poems from the Japanese.

Vroeg in de nacht viel
de fluisterende sneeuw en
nu schijnen sterren,
op deze lage aarde,
op mijn verwarde haren -

Zo oud lijkt gisteren,
duizend jaar en nog ouder,
toch is het of ik
aldoor jouw hand blijf voelen,
rustende op mijn schouder.

Jij bent vervelend;
tienduizend mijl ben je weg,
en steeds, van vlakbij,
blijf je fluisteren aan mijn oor,
wilt niet van mij aflaten -

Ja, mijn vers is kort;
jij noemt mij schriel met woorden;
zuinig ben ik niet!
Een vis blaast aldoor bellen;
in één adem geef ik mijzelf.

Namen ken ik niet,
naar wat straks komt vraag ik niet,
't goede weet ik niet;
liefhebbend slechts de liefde,
kijken wij naar elkander.

Sneller dan hagel,
vluchtiger dan een veertje,
voelde ik heel vaag
hoe een lichte droefheid zacht
over mijn hart voorbijging.

Eens, aan een woest strand,
zag ik, maar één ogenblik,
een witte vogel;
als 't begin van mijn liefde,
van mijn droom van u was dat.

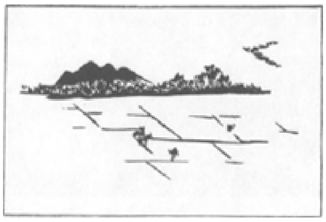
Mijn liefde zal zijn
schoner dan regenbogen,
vuriger, feller
lichtend dan een een bliksemstraal,
dat wens ik altijd, altijd.

Tussen de tonen
van mijn luit mengt zich een klank,
vanwaar weet ik niet;
die onbekende toon - hij
vloeit vanuit mijn eigen borst.

alle van Yosano Akiko

Ik leunde aan een boom,
maar tussen 't hart van die boom
en mijn eigen hart
was geen teken van begrip;
hoe eenzaam zijn de wouden.

De bergen slapen,
en onderaan de bergen
slapen de zeeën;
in dit eenzaam lenteland
ben ik de enige reiziger.



Wanneer een dier sterft,
alleen, diep in de bossen,
is 't niet zo droevig,
als wanneer mensen scheiden,
die eens hielden van elkaar.

Ieder haar van jou
dat ik met mijn vingers raak,
wordt een woord, dat jij
tot mij spreekt, droevige hond,
deze donkere avond.

Wakayama Bokusui

Ik denk aan een steen,
die in mijn oude dorpje
aan de wegkant lag;
zou hij er dit jaar nog zijn,
onder het gras verborgen?

Wanneer ik boos ben,
zou 't heerlijk zijn, om telkens
een kom te breken;
na negenhonderd negen-
tig kommen, vredig sterven.

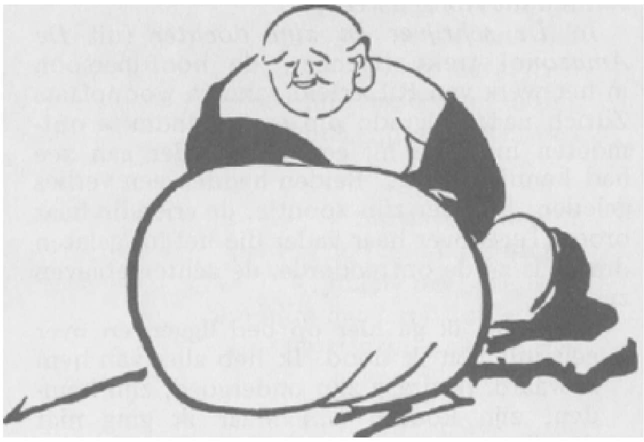
Voor dit soort dingen
zou jij willen sterven? - En:
Voor dit soort dingen
zou jij willen leven? - Dat
was 't eind van die discussie.

Mijn eigen naam zei
ik fluisterend en schreide,
al te goed wetend,
dat er geen enkele weg is,
weer veertien jaar te worden.

O, 't verdriet van het zand,
dat geen eigen leven heeft!
Neem het in je hand,
en ritselend loop het
tussen je vingers weer weg.

Een oude bedelaar,
blootsvoets, vroeg om een aalmoes
maar ik had ook niets;
en schreiende gaf ik hem
een van mijn eigen schoenen.

alle van Ishikawa Takuboku



De gestorven zoon
Daan Cartens

Over de problematiek van het schrijven heeft de Oostenrijkse dichteres en schrijfster Ingeborg Bachmann (1926-1973) zich heel duidelijk geuit tijdens de colleges die zij gehouden heeft aan de Goethe-universiteit van Frankfurt in de winter van 1959/60. Deze colleges zijn later gebundeld als de *Frankfurter Vorlesungen*. Bachmann inventariseert een eeuw literaire stijlen, overigens niet alleen in het Duitse taalgebied en moet concluderen dat alles waar een beginnende auteur over zou willen schrijven al eens beschreven is en dat alleen de manier van uitdrukken, de stijl, hem voor epigonisme moet behoeden. Volgens deze theorie zijn er auteurs die zich aansluiten bij nieuwe stromingen, hoe geforceerd deze misschien ook ontstaan zijn, al dan niet aangewakkerd door de geest van de tijd. Een andere categorie, voor Bachmann de authentieke auteurs, laat zich veel minder, of pas in laatste instantie leiden door dit uiterlijke aspect en wordt veel meer innerlijk bepaald. Schrijven als noodzaak, literatuur als middel om een innerlijke druk op te heffen. De psyche van de auteur en het conflict met de hem omringende werkelijkheid is dan de basis van wat er geschreven wordt. Jeroen Brouwers is in ons taalgebied een pregnant voorbeeld van deze schrijfopvatting. Maar er zijn er meer, vaak nauwelijks opvallend, die uiterst nauwgezet werken aan de opbouw van een oeuvre.

J. Ritzerfeld publiceerde in 1974 *Anima, je reinste film*, dat drie jaar later iets gewijzigd werd opgenomen in de bundel *De Amazone*. Dit voorjaar verscheen *De paardendief*, een roman die niet alleen veel beter is dan wat er eerder was verschenen, maar ook dwingender door de vorm en met het behoud van de constanten uit vroeger werk.

In *De schrijver en zijn dochter* (uit *De Amazone*) trekt Spencer, de hoofdpersoon in het werk van Ritzerfeld van zijn woonplaats Zürich naar Belgrado om een vriendin te ontmoeten met wie hij een jaar eerder aan zee had kennisgemaakt. Beiden hadden een verlies geleden: Spencer zijn zoontje, de vriendin haar broer. Tegenover haar vader die het lot gelaten draagt is zij de ontredderde, de achtergebleven zus:

> Ik dacht, ik ga hier op bed liggen en over een uur ben ik dood. Ik heb alles van hem bewaard. Ik draag zijn ondergoed, zijn hemden, zijn kousen (...) Maar ik ging niet dood'

(pg. 16). Het hele verhaal is een in het heden herleefd verleden, scenes in plaatsen met anderen, uitlatingen tegenover vriendinnen. De vriendin is nog uit op kortstondig geluk, voor Spencer heeft het duurzame, het volmaakte slechts waarde. 'Blijf zo eeuwig op me toe komen', is hij van plan haar te vragen. Als ze spreekt over een vriend met wie ze wil huwen, zegt ze: 'Hij heeft me nog nooit aangeraakt. Maar hij heeft me ook nog nooit verveeld'. Het is het erotisch gefascineerd zijn van Spencer dat haar hindert en bedreigend is, want het degradeert haar tot een wezen dat alleen nog tot passief voelen, waarnemen, luisteren in staat is. Het actieve, het louter geschikt zijn voor het tijdelijke brengt Spencer onder woorden: 'Je hebt geen rust, geen tijd behalve wanneer je iets wil hebben, maar dan heb je het ook al binnen vijf minuten opgepeuzeld' (pg. 28).

De twee andere verhalen in *De Amazone, Tien dagen aan zee* en *Anima, je reinste film* zijn variaties op hetzelfde thema. *Tien dagen aan zee* speelt een jaar voor *De schrijver en zijn dochter* na een eerste ontmoeting met de vriendin uit dat verhaal. Spencer wordt herinnerd aan zijn overleden zoontje, een besef dat nog wordt versterkt door de entourage - een party van filmproducenten - en hij is zich bewust van het ontoereikende gemak van het oproepen van beelden en het moeizame hanteren van woorden: ‘Liefde is een kwestie van taal; uiterste machteloosheid’. *Anima, je reinste film* is tegelijkertijd samenvatting en uitbreiding van de voorafgaande verhalen, verbrokkelde, nauwelijks gecomponeerde fragmenten over de jeugd van Spencer, doorgebracht op de boerderij van zijn grootmoeder, uitlatingen van Spencers vrouw, vaak over het overleden kind en de verliefdheden, de obsessioneel fysiek beleefde liefde die wordt gedomineerd door de vaak afwezige vriendin:

> Ik voel me als een in vieren gespleten kreeft. De vier herinneringen aan mijn vier liefdes. Twee ervan zijn nu dood (de personen). Daartussenin lig ik te kronkelen, en wil naar jou toe

(pg. 90). Het leven van de hoofdpersoon Spencer is zo verbrokkeld dat de neerslag in de vorm van een verhaal ook niet consistent kán zijn; fragmentarische herinneringen, momentopnames van vriendinnen zijn de afzonderlijke panelen die de lezer waarneemt van een hoofdpersoon die zit ingeklemd tussen de polen liefde en dood.

Het zijn die twee elementen, met de kunst er als derde aan toegevoegd die overheersen in *De paardendief*, misschien wel het minst toegankelijke boek van Ritzerfeld, door de vernuftige structuur, maar ook het meest geslaagde, want het is de auteur gelukt zijn thema's nu hechter en dus geconstrueerder als een geheel te presenteren, waarbij de grenzen van realiteit en fictie voortdurend verschuiven en de uiterste concentratie van de lezer geëist wordt.

Kern van de roman is een filmscenario *Visconti on Stein*, waarin de verteller op grond van wat hij zegt een relatie suggereert tussen bepaalde mensen. Het décor is de studio van Gertrude Stein en de optredende personen Gertrude Stein, Alice Toklas, Marcel Proust en Sordello de Visconti ‘zijn van een schoonheid waaraan de seksualiteit is ontnomen; niet ontstegen, maar ontnomen, ontstolen, ontvreemd’. De hoofdpersonen bewegen en spreken uiterst gesoigneerd, waarbij het op ieder woord aankomt. De beeldhandelingen van de regisseur worden daar aan toegevoegd. De camera's verlaten de vier muren geen moment. Buiten de studio bestaat er niets' (pg. 105). Deze drie regels vormen, denk ik, de leidraad voor de roman. Zoals een regisseur bepaalt wat we uiteindelijk op het doek te zien krijgen, zo geeft een auteur vanuit een bepaalde invalshoek zijn interpretatie, zijn verhouding tot de realiteit. Wat wezenlijk, onveranderlijk is, blijkt voor Ritzerfeld de taal te zijn en de kunst die eveneens tastbaar onveranderlijk is. Een beeldhandeling van een regisseur voegt iets toe aan het gegeven, een schrijver indoktrineert (in de zin van het leiden en bepalen van de lezer).

Het kader waarin *Visconti on Stein* wordt geplaatst is tweeledig. In de eerste plaats verblijft de hoofdpersoon Spencer met zijn vriendin Kristiena (een voor haar verzonnen naam omwille van de klankschoonheid!) in een Zwitsers bergdorp, Fiesch. Wat zij elkaar vertellen in de witte beslotenheid zijn herinneringen die hun heden bepalen, maar in tegenstelling tot *De Amazone*, herinneringen waar Spencer vat op heeft: ‘Ik herinner het me nu pas, waarschijnlijk omdat ik het nu pas hardop durf uit te spreken’. Deze hoofdstukken worden afgewisseld door een verhaal dat Spencer voor de vriendin schrijft, *De paardendief*. De hoofdstukken van het verblijf in het bergdorp hebben ‘fictionele’ titels, als ‘Het verhaal van de aankomst in het dorp’, ‘het verhaal van het bespelen van gevoelens’, de fragmenten uit *De paardendief* hebben korte, het onderwerp van het fragment aanduidende titels meegekregen. Spencer denkt door het tot in de essentie van ieder moment beleven van de realiteit ook het verleden (de vrouw, het kind) te kunnen verhelderen, de fictionele ‘paardendief’-onderbrekingen moeten een uitbreidende verduidelijking van de realiteit vormen. De verhalen over het verblijf kunnen nog onderscheiden worden door het perspectief: dat van de vriendin Kristiena, meestal handelend over de liefde en de erotiek, van Spencer, meestal uitgaand van de kunst (bijvoorbeeld de Enigma-variaties van Elgar, pg. 37) of van een neutrale reiziger waarmee afstand wordt genomen van de voorafgaande fragmenten, het betreft namelijk het vertrek van de man en het meisje, Spencer en Kristiena uit het dorp.

Het tweede deel van het boek speelt zich af een maand voor het verblijf te Fiesch, Spencer en zijn vrouw reizen naar Milaan waar de preview moet plaatsvinden van *Visconti on Stein*, maar dan blijkt de befaamde regisseur te zijn overleden. Het derde deel vindt twee weken na het eerste plaats, de aanwezige vrouw is niet Kristiena, maar Spencers eigen vrouw.

> Een hele nacht lang probeerde Spencer te bevroeden wat taal en beeld waard waren bij de bestrijding van de treurnis der herinneringen, die zelf taal en beeld waren; stapelplaats of afvalberg? (pg. 112)

In het hotel te Ascona waar ze verblijven raakt Spencer gefascineerd door een zangeres met een zoontje van gelijke leeftijd als die van Spencers zoon toen hij stierf. Spencer wil de zangeres dwingen te figureren in een door hem bedacht 'literair idee'.

> De metamorfosen waaraan zij haar lichaam en haar stem zou moeten onderwerpen om in zijn beeld, zijn idee, te passen, waren misschien alleen bereikbaar via chantage op haar talenten en de belofte van een groot regisseur, stile visconti, (pg. 148)

De zangeres weigert de metamorfose van een jonge man tot vrouw aan het hof van Maximiliaan I, die zelf van man jongen wordt, zijn moeder in haar herkend en hij is de verloren zoon. De weigering betekent ontreddering voor Spencer, die niet meer in staat is op zijn traumatische verleden vat te krijgen door het te laten 'spelen' en zelfs voor de omstanders onbegrijpelijk wordt omdat hij in esoterische kunsttermen vervalt.

De straf voor het mislukken komt in het het boek afsluitende 'paardendief' fragment: een pijl, afgeschoten door een jongen, van wie de paardendief de vader is, raakt hem in de keel (natuurlijk juist daar!) en hij sterft. De schoonheid ('een parelgrijze Lusitano') van de paarden en de liefde voor de gestorven en tot leven gebrachte zoon, versmelten in de dood.

Een Zwitsers bergdorp, de opnamestudio van een film, een decadent hotel 'met uitzicht over het Lago Maggiore', de achterflap van het schitterend uitgevoerde boek (Marlon Brando op het omslag) waar gesproken wordt van 'robijnrode romantiek' en een door de auteur toegevoegde opmerking waarin hij verklaart dat 'het niet van elke zin ontbloot is deze uit Boek IV stammende madrigaal te beluisteren in de heldere, dramatische uitvoering van het Deller

Consort', geven aan *De paardendief* een 'snobbish' accent dat echter volstrekt niet stoort, sterker nog: aan het geconstrueerde geheel een extra, sophisticated cachet verleent, passend in een boek dat gelukkig de inmiddels overbekende spruitjeslucht uit onze letteren moet ontberen.

De tegenstelling tussen J. Ritzerfeld en de debutant Jaap van Manen is die tussen Bowie en Bzn, althans qua vorm, constructie en allure. Maar de diepgang van Van Manens debuut *Verliefd* is er, in tegenstelling tot het Volendamse popgroepje, wél. *Verliefd* is een voor deze dagen omvangrijke, strikt chronologische roman waarin de handeling belangrijker is dan de introspektie. De hoofdpersoon is een homofiel van middelbare leeftijd, Wouter Talma, die definitief voor het alleen zijn heeft gekozen, oftewel de ordelijke rust prefereert boven de passie van de liefde. Een vriendin van hem, Eileen loopt van haar saaie man weg en betrekt Wouter in haar snode plannen, die zo ongewild in de problemen komt, want voor de financiële zekerheid heeft Eileen zich maar ontfermd over een Jan Steen uit het bezit van haar man en ze blijkt ook nog verliefd op de veel jongere Willem die weer een zoon is van Margreet, de psychiater die een bovenetage bewoont met haar vader in het huis van Wouter. Om het décor aan haar stemming aan te passen wil Eileen met Willem en Wouter (voor het toezicht) naar Venetië. Willem laat te duidelijk merken dat Eileen voor hem een plezierig en verfrissend intermezzo vormt, maar geen vrouw om verder mee te leven en Wouter voelt zich voor zijn oude studievriendin verantwoordelijk. Irritatie dus op het eerste gezicht, maar liefde op het tweede:

> We stonden samen in het warme houten huisje, waar door een spleet onder het dak een streep zonlicht naar binnen viel. Ik voelde sterk de aanwezigheid van Willem en ordende traag en nodeloos mijn kleren op de smalle bank. Zonder het te beseffen was ik terug in de kleedkamer van het gymnastieklokaal, de schuur in het padvinderskamp, de zolder bij ons thuis. (pg. 113).

Weerloos is Wouter overgeleverd aan zijn verliefdheid op Willem. Hij keert naar Amsterdam terug om de emoties in toom te houden, maar dat lukt hem ook daar niet, de liefde overheerst, dwingt en kan slechts op papier worden geordend: 'Lieve Willem. Ik wil dat alles voortaan anders is. Wat ik nu weet wil ik vasthouden. Jij bent het centrum waaromheen ik mijn leven, wat daar nog van rest, wil bouwen', maar Willem is minder stabiel en wil naar India. Als Wouter besluit zijn zekerheden op te geven en met hem mee te gaan, culmineren in Amsterdam de gebeurtenissen in hoog tempo: de moeder van Willem heeft de verhouding tussen Eileen en haar zoon ontdekt en steekt het tuinhuisje in brand, Willem verdwijnt tijdens de consternatie, Margreet en Eileen blijven in Amsterdam wonen en Wouter vertrekt naar de Verenigde Staten, een illusie armer.

Het knappe van *Verliefd* is dat het ogenschijnlijk oppervlakkige en zelfs wel banale verhaalgegeven, helder, ongecompliceerd en volstrekt zonder literaire pretenties is beschreven. De zorgvuldig opgebouwde intriges worden aan het einde van de roman wel erg bombastisch tot een ontknoping gebracht, dan is elke vorm van subtiliteit verdwenen. Omdat het tot een karikatuur geworden nichtenleven bijna afwezig is, is *Verliefd* een spiegel geworden van het relatiepatroon aan het einde van de jaren zeventig: taboeloos, maar niet zonder de door verliefdheid veroorzaakte emoties en

bij Wouter Talma leidt dat dan tot een onvoorziene ‘midlife-crisis’, die zijn sporen achterlaat. Door de nadrukkelijke tijdsverwijzing heeft Jaap van Manen zich door zijn debuut geschaard bij de andere auteurs die aspecten uit de hedendaagse samenleving belichten, maar op ander terreinen dan het homoseksuele, zoals Hannes Meinkema en Jan Donkers.

J. Ritzerfeld: De Amazone
De Bezige Bij. 173 blz. f 23,50

J. Ritzerfeld: De paardendief
De Bezige Bij. 176 blz. f 22,50

Jaap van Manen: Verliefd
Querido. 194 blz. f 24,50

Voortreffelijke niet-dissidente Sovjetliteratuur
Margaretha Ferguson

Ook al ben ik geen literatuur-historicus, dus geen exempel van het door Karel van het Reve in zijn recente Huizinga-lezing aangevallen mensensoort, ik vind dat Van het Reve een schadelijk soort literatuurbeschouwing heeft geïntroduceerd in de Nederlandse kritiek. Grofweg gezegd komt die erop neer dat schrijvers die het Sovjetrégime *niet* bekritiseren *niet*, schrijvers die *wel* kritiek uitoefenen en wie daardoor vaak het publiceren onmogelijk wordt gemaakt, *wel* de moeite waard zijn. Aan deze koude oorlog-in-de-literaire-kritiek hebben we weliswaar een indrukwekkende documentatie te danken omtrent het vele wat er in onze ogen volkomen mis is in de Sovjetunie, maar de schadelijke factor ligt in de *monopolisering* van deze visie. De bekwame pen van Van het Reve en zijn talrijke volgelingen alsmede het feit dat anti-communistische geschriften er in Nederland blijven ingaan als koek, zijn mede oorzaak van de populariteit van de hierboven aangeduide zwartwit-opvattingen. Dit soort kritiek ligt namelijk op precies hetzelfde vlak als die van het door Van het Reve zo hevig gelaakte literaire beleid van de Sovjet-autoriteiten: het is een kritiek die zich allereerst richt op de maatschappelijke *tendens* van het geschrevene. Waar men in de Sovjetunie een min zet wordt het bij Van het Reve een plus, en omgekeerd. Het was dan ook met diepe voldoening dat ik enkele maanden geleden een publicatie las van Charles Timmer in Tirade, waarin deze onovertroffen kenner van de Russische letterkunde wees op een *derde* soort in de Sovjetunie verschijnende literatuur: niet conformistisch, niet dissident, van onverdachte literaire kwaliteit, en toch ‘toegestaan’. Een groot aantal van deze auteurs is door de Arbeiderspers, nu alweer enkele jaren geleden, samengebracht in enkele bloemlezingen; de daarin opgenomen schrijvers hebben in Nederland echter nooit die bekendheid en verspreiding gekregen als bijvoorbeeld Solzjenitsyn en Amalrik, terwijl hun literaire kwaliteit vaak heel wat hoger moet worden aangeslagen.

In de bloemlezing *Uit de Nieuwe Wereld* gaat samensteller en vertaler Bram Rebers niet in op de auteurs van wie hij verhalen heeft uitgekozen. Zo komen we helaas niets te weten omtrent hun overige publicaties, hun geschiedenis als schrijver en als persoon, hun geografische en spirituele ‘plaats’ in de Sovjet-samenleving, de ontvangst van hun werk door publiek en kritiek. Dit had in enkele alinea's per persoon summier kunnen worden aangeduid en mijns inziens is dit voor echt belangstellende lezers toch wel onmisbare informatie.

Wel geeft Rebers een indringend, en ontroerend, en bedroevend beeld van het functioneren als tijdschriftredacteur van de schrijver en dichter Alexander Tvardovskij. ‘Bedroevend’ slaat niet op de persoon van Tvardovskij, maar wel op de strijd die hij moet voeren tegen de conformistische overmacht, een strijd die hij tenslotte verloor, voor het opnemen in zijn blad van werkelijk waardevolle publicaties. Uit de door Rebers gekozen verhalen blijkt dat er in de jaren 'zestig en 'zeventig, toen wij Nederlanders geïndoctrineerd waren door de Reviaanse hersenspoeling als zouden in de Sovjetunie alleen maar productie-verheerlijkende verhalen vol tractor-romantiek mogen verschijnen, wel degelijk belangwekkend en soms prachtig proza werd geschreven *en gepubliceerd*.

Een groot deel van dit proza heeft door zijn uitvoerige beschrijvingen van landschappen, dorpen, steden, interieurs van woningen, innerlijk en uiterlijk van personages, gebruiken, gesprekken, toestanden, naast een literaire ook een *informatieve* functie. Als lezer raak je betrokken in een intens-levende wereld die godzijdank niet alleen gemeten wordt met de maatlat van hoe-slecht-is-het-communisme; de mensen leven daar ‘in their own right’, en hun leven speelt zich af op evenveel verschillende niveaus als het onze. Vanuit dogmatisch Sovjet-standpunt zou je heel wat elementen in deze verhalen ‘dekadentnij’ kunnen noemen. Want in plaats te lezen over blije opbouw- en productie-verheerlijkers komen we telkens weer in aanraking met mensen die met zichzelf geen raad weten, die voorgoed ontworteld zijn door de Tweede Wereldoorlog, of die geen vrede hebben met het bestaan, en dezelfde existentiële onvrede met het leven voelen als de door de Sovjet-conformisten als levensonmachtige bourgeois gedoodverfde westerse schrijvers.

> Waarmee kan ik mijn ziel kalm krijgen?... Ik moet branden van liefde. Maar wat valt hier te branden?... 's nachts lig ik te denken en te denken tot ik me zo beroerd voel dat ik 't wel kan uitschreeuwen. Waarom leef ik?

(Valerij Sjoeksjin, *En profil et en face*). Van deze Sjoeksjin zijn tamelijk veel verhalen opgenomen, het ene wat schetsmatiger dan het andere, maar alle blijkgevend van een schrijverschap van hoog niveau. Voor wie daarop uit is zijn er natuurlijk altijd wel ‘dubbele bodems’ te vinden om zodoende een verborgen kritiek op de Sovjetmaatschappij te destilleren. Sjoeksjin's *Een dak boven het hoofd* bijvoorbeeld bevat een vermakelijke satire op het ‘aangetast’ toneelschrijven waar de auteur zelf niet meer weet wat zijn ene stuk en zijn andere van elkaar onderscheidt.

Maar de meeste verhalen zijn juist voor ons zo invoelbaar omdat hierin vorm wordt gegeven aan situaties en menselijke reacties daarop die algemene geldigheid hebben. *De afscheidsreceptie* van Natalja Baranskaja beschrijft een conscientieuze arbeidster die op haar achtenvijftigste met pensioen wordt gestuurd.

> En pas toen herinnerde zij zich: ze hoefde nergens heen. Ze hoefde niet op te staan. Ze hoefde niets. Ze ging op de rand van haar bed zitten, haar armen slap langs haar lijf. En de wekker ging maar door. Het leek of er geen einde kwam aan dat overbodige gerinkel.

Joeri Trifonov's verhaal *De dood van een koppel duiven* gaat over de liefde tussen een oud echtpaar en wat duiven die een vaste plaats hebben in hun dakgoot. Natuurlijk hebben de buren er last van, de duiven worden honderdvijftig kilometer verweg gebracht, maar ze komen terug. Als hun zit-plaats in de dakgoot wordt vertimmerd blijven ze de hele dag *hangen*.

Het absolute hoogtepunt in de bundel is voor mij *De actrice* van M. Galina. Behalve dat hier de eenzaamheid van een boven-de-middelmaat-begaafde vrouw wordt voelbaar gemaakt, kenmerkt het verhaal zich door een hallucinante atmosfeer (een groep toneelspelers in een zuidelijke badplaats wordt overvallen door een cholera-epidemie) die niet onderdoet voor Tsjechov.

Kopen! Lezen! Een antidotum tegen de koude oorlog in de literatuur!

UIT DE NIEUWE WERELD, Verhalen uit het Sovjet-Russische tijdschrift Novyj Mir. Gekozen, vertaald en ingeleid door Bram Rebers.

Van Gennep 304 blz. 129.50

Indonesië gevarieerd
Margaretha Ferguson

In een voortreffelijk, uitgebreid interview met het dagblad De Waarheid, een krant die hem herhaaldelijk en weleens op wat schampere wijze heeft bekritiseerd, wijst dr. Lou de Jong op verschillende ontwikkelingen die de geschiedschrijving kan doorlopen. Hij zegt dat hij iedere kritiek bekijkt op zijn *feitelijke* waarde, los van de politieke richting van de schrijver dier kritiek. Blijken de kritische opmerkingen te wijzen op *feiten* die verkeerd weergegeven of weggelaten zijn, dan wordt in een tweede druk, en ook nog in een uiteindelijk nawoord nadat het hele werk verschenen is, aan deze correcties volledig recht gedaan. Toch heeft dr. De Jong niet de illusie, met zijn huidige geschiedschrijving werkelijk het laatste woord neer te zetten over Nederland in oorlogstijd. Hij wijst erop dat er in het midden van de 19e eeuw een marxistische kijk op de geschiedenis is ontstaan waar niemand nu meer omheen kan, evenmin als de psychologische dimensie, ingebracht door het werk van Freud aan het begin van de 20ste eeuw. Zo zullen er over een jaar of vijftig wellicht gezichtspunten t.a.v. 'de' geschiedenis naar voren zijn gekomen waarvan we nu nog geen weet hebben.

Iets van de dynamiek inzake zg. objectieve of wetenschappelijke weergave van geschiedkundige ontwikkelingen kunnen wij aflezen aan de talloze boeken die de laatste jaren verschijnen over het voormalig Nederlands-Indië en het huidige Indonesië. De Nederland-centrische visie waarmee vele generaties zijn opgegroeid, bovendien dan nog vaak sterk gekleurd door een 'officiële' zienswijze van-boven-af, wordt nu grotendeels vervangen door maatschappijkritische maar altijd nog merendeels westerse uitgangspunten.

Zo was de tijd dan wel meer dan rijp voor een samenvattende geschiedenis van 'ons' Indië, maar dan vanuit de optiek van een Indonesiër. De bekende journalist Mochtar Lubis die een groot moreel prestige geniet omdat hij zich zowel onder het Sukarno-régime als onder het Suharto-régime zo onafhankelijk opstelde dat hij door beide heersers een tijdlang in politieke gevangenschap werd gehouden, leek hiervoor de aangewezen persoon.

> Het is voor mij een niet aflatend gevecht geweest om - dwalend door ruim driehonderd jaar blanke overheersing - mijn Indonesische identiteit te handhaven tegenover de welhaast verpletterende hoeveelheid Europese geschiedschrijving. Met name is deze strijd heftig geweest op die momenten waarop ik passages uit Europees historisch materiaal tegenkwam waarin een auteur rechtvaardiging zocht voor de (wan)daden van zijn voorvaderen. Zo is dikwijls volgens hun (hen? MF) een inlander doorgaans onbetrouwbaar, wreed en verraderlijk; de Buginees een zeeschuimer, een Bantammer een rebel en de onknechtbare Atjeher is een 'orang jahat' (misdadiger),

aldus Lubis in zijn inleiding.

Tegenover deze subjectieve benaderingen stelt Lubis zijn Indonesische benadering die zeer zeker meer overeenkomt met onze postkoloniale ethiek. De *feiten* die hij geeft, vanaf de oertijd, zullen bij de deskundigen waarschijnlijk wel bekend zijn,

maar juist voor een groter publiek is de heldere stijl en de brede visie die volksverhuizingen, natuurlijke gesteldheid, godsdiensten, economische factoren en de voortdurend gevoerde strijd tegen de koloniale overheersing in het verhaal betrekt, bijzonder informatief. De ‘teneur’ van vele hoofdstukken zou ik willen samenvatten als een terecht eerherstel voor de Indonesiër, op grond van vele door Lubis geschiedkundig samengebrachte feiten.

Verbazing, en teleurstelling, ontstonden pas voornamelijk in het laatste hoofdstuk: *Op weg naar een eigen identiteit*. Hier blijkt Lubis zozeer betrokken, zozeer ‘partij’ te zijn, dat hij niet alleen een subjectieve kijk geeft op figuur en politiek van Sukarno, maar uit zijn relaas een onoverzienbare hoeveelheid feiten omtrent het huidige Indonesië *weglaat* die voor iedere Nederlandse krantenlezer nu wel bekend zijn.

> Nu kan men geen echo's van oorlogskreten meer horen, noch het geluid van op elkaar slaande zwaarden, het ratelend afvuren van geweren, en het dreunen van de kanonnen en van de hoeven van de cavalerie, noch het kreunen van de gewonden en de kreten van de stervenden op het slagveld, of in een hinderlaag, op de bergen of in de dalen, op de heuvels of in de rivieren en de zeeën van het land onder de regenboog. De tijd, die zo toepasselijk de grote genezer wordt genoemd, heeft ook de wonden genezen die de Indonesiërs en de Nederlanders elkaar toegebracht hebben.

Bij al deze retoriek geen woord over de Indonesische armoede waarvoor geen bijvoeglijke naamwoorden te sterk zijn, tegenover die van de koloniale Nederlanders overtreffende persoonlijke rijkdom van een kleine Indonesische bovenlaag; geen woord over de ook nu weer

steeds nieuw opgepakte politieke gevangen; over de talrijke opstanden op de verschillende eilanden tegen het java-centrische gezag; over de strijd van het Indonesische leger (o.a. met ontbladeringsmiddelen waardoor 30. à 40.000 Timorezen vorig jaar de dood vonden wegens het mislukken van hun oogsten). Wèl foto's van demonstrerende vrouwen in 1954 en 1965 (nog tijdens het Sukarno-bewind), géén foto's van de vele grote studentenopstanden en demonstraties van de afgelopen jaren, waarbij gewonden en doden vielen en vele gevangenen werden gemaakt.

Ir. Sukarno, de eerste president van een onafhankelijk Indonesië.

Het boek is mooi uitgegeven, met een rijkdom aan aantrekkelijke en vaak vertederende illustraties. Die op bijna de laatste bladzijde worden bekroond met de foto van een wuivende prins Bernhard, generaal Suharto, diens echtgenote en koningin Juliana, 1970. Toen alles weer goed was tussen de Nederlanders en de Indonesiërs. Maar tussen welke Nederlanders, en welke Indonesiërs?

Helaas, in zijn laatste hoofdstuk bewijst Lubis dat ook een Indonesië-centrische visie allerminst borg staat voor een geloofwaardige, althans voor een de werkelijkheid volledig dekkende visie. Onder het gewicht van die ‘welhaast verpletterende hoeveelheid Europese geschiedschrijving’ lijkt hij uiteindelijk opnieuw te zijn bezweken. Want het is het Indonesië dat met steun van de IGGI-landen, in ruil voor zijn grondstoffen, nieuwe wapens krijgt om interne opstanden tegen te gaan, dat opnieuw in de gunst is bij ‘Europa’.

Demonstrerende vrouwen, Jakarta 22/9/1965. De vrouwen protesteerden tegen de zeer snelle stijging van de voedselprijzen.

Islamitische vrouwen demonstreerden maart 1954 tegen nieuwlichterij en eisen terugkeer naar de Koran.

Verbazingwekkend, deze voor iedere leek zichtbare kolossale onvolledigheid in een boek dat nooit ‘de’, hoogstens ‘een’ geschiedenis van Indonesië mag heten, bij een man die hog altijd zoveel onafhankelijke moed heeft getoond dat zijn grote krant ‘Indonesia Rayah’ in het Suharto-Indonesië nog steeds verboden is.

Objectiever misschien is het, dan wel uit getuigenissen van koloniserende Nederlanders, samengestelde boek: *Reizend door Oost-Indië, Prenten en verhalen uit de 19e eeuw*, van Bea Brommer. In tal van gemoedelijk vertelde reisverhalen krijgen we een fascinerend beeld van natuur, mensen, dieren, bouwwerken, vervoers- en logiesmogelijkheden en onmogelijkheden die in de negentiende eeuw het reizen over Java tot een uitermate rijkgeschakeerde serie belevenissen maakten. In die jaren dat er nog niet of schaars gefotografeerd werd legden de reizigers zich toe op het nauwgezet beschrijven van alle mogelijke bijzonderheden, meestal bijna zonder commentaar of specifieke

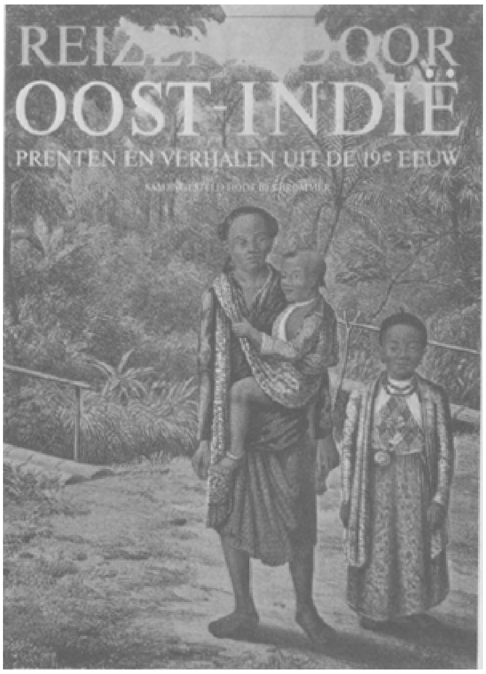
betrokkenheid. Dit maakt dat deze verhalen een sterk waarheidsgehalte vertonen. Wat de reizigers (onder wie figuren als Junghuhn en professor Reinwardt) wilden vastleggen was allereerst de door hen waargenomen werkelijkheid. Vaak hadden ze tekenaars bij zich die uiterst gedetailleerde afbeeldingen vervaardigden. Dit platen- en verhalenboek kan uitmuntend dienen om naast de meer wetenschappelijke uiteenzettingen van Lubis, een levendig beeld te verkrijgen van het dagelijks leven in de Indische Archipel en de persoonlijke gewoonten en belevenissen zowel van de Indonesiërs zelf als van de vreemdelingen die hen, in de 19e eeuw kwamen bekijken.

Portret van Hamengkoe Boewono V, sultan van Djokja. Uit: 'Reizend door Oost-Indië'.

Mochtar Lubis: Het land onder de regenboog De geschiedenis van Indonesië.

A.W. Sijthoff. 207 blz. f 45,--

Bea Brommer (samenvatting): Reizend door Oost-Indië
Spectrum. 196 blz. f 34,50


REIZEN DOOR
OOST-INDIË
PRENTEN EN VERHALEN UIT DE 19e EEUW

Proza van Botho Strauss vertaald
André Matthijsse

Boven op het stapeltje uit het Duits vertaalde boeken ligt al een tijdje *Mozart* van Wolfgang Hildesheimer. De schrijver ken ik, waardeer ik hogelijk. Naar de muziek van Mozart luister ik zo af en toe. Dit boek is het eerste dat ik over Mozart lees. Lastig, omdat het afrekent met wat hij de vervalste opinies over Mozart noemt. Hildesheimers boek over Mozart verscheen twee jaar geleden bij de Duitse uitgeverij Suhrkamp en sindsdien is het rumoer rond zijn boek niet verstomd. Hildesheimer heeft een discussie over de grenzen tussen wens en waarheid uitgelokt, die in de Mozart-literatuur niet meer te omzeilen is. Maar daar sta ik dus buiten. Wel kun je als buitenstaander mooi zien hoe de discussie zich afspeelt. Al die Mozart-liefhebbers en -kenners, die Hildesheimers boek in een hoek gooien omdat ze zich erdoor gekrenkt voelen, krijgen van mij al sowieso ongelijk omdat ze de discussie niet aangaan. Op een meer serieus niveau speelt de discussie zich overigens nauwelijks af.

Dat kan ook eigenlijk niet. Wat Hildesheimer in zijn boek over Mozart heeft gedaan, is zo tegendraads, dat je het alleen maar óf zo kunt accepteren, óf in een hoek gooien. Hildesheimers betoog komt er op neer dat het bestaande beeld dat wij van Mozart hebben een wensbeeld is, het beeld van een idool. En daar gelooft Hildesheimer niet in. Wat hij daartegenover stelt is niet zozeer een ontluistering of ontmythologisering, dat doet hij alleen met de bestaande Mozart-literatuur, hij toont juist aan dat Mozart als persoon niet te kennen is. ‘Voor ons blijft Mozart de eeuwig zwijgende’. En dat is een ongebruikelijke optiek. Hildesheimer brengt een onderscheid aan tussen Mozart en diens werk, hij vergroot de afstand tussen Mozart en diens muziek.

Voor de lezer die, zoals ik, Mozart nog niet ‘kende’ en aan die discussie geen boodschap heeft, ontstaat door die opzet een fascinerend portret. Raadselachtig en onvolledig, dat wel, Hildesheimer heeft niet het gebruikelijke biografische stramien gevolgd. Zijn boek lijkt associatief tot stand te zijn gekomen. En waar gaten in de biografie vallen is Hildesheimer de laatste om die op te vullen. De essentie van zijn boek ligt op dat andere vlak: even losgeslagen als Hildesheimer veronderstelt dat Mozart is geweest. Dat maakt dit boek heel boeiend en het maakt een einde aan de al jaren levende gedachte eindelijk eens literatuur over Mozart te gaan lezen. Deze ene *Mozart* is voldoende. *Een klein ja, een groot nee* ligt nu bovenop. De herinneringen van George Grosz, evenals het Mozart-boek vertaald door Hans Hom. Een fascinerend boek, maar ik leg het maar weer even opzij, want zojuist is er een op het oog niet onaardig boek over Berlijn in de jaren twintig binnengekomen, waarin Grosz zonder twijfel zijn rol zal spelen. Daar kom ik na de zomer op terug. Liever heb ik het hier over twee recente vertalingen die minder in het oog vallen: die van Goethe's *Die Wahlverwandtschaften* en die van Botho Strauss' *Die Widmung*.

Het heeft er alle schijn van dat de in 1944 in Naumburg geboren Botho Strauss dé representant wordt van de Duitstalige literatuur in de tweede helft van de jaren zeventig. Juist op het moment dat zijn grote voorbeeld Peter Handke, dé representant van de eerste helft van de jaren zeventig, zich in een impasse bevindt, treedt Strauss naar voren. Zowel als toneelschrijver als prozaïst. Ook in Nederland hoeft hij geen onbekende meer te zijn. Zijn toneelstukken *De hypochonders, Bekende gezichten,*

gemengde gevoelens en *Trilogie van het weerzien* werden met veel succes in Nederland gespeeld. Nu verscheen dan de eerste Nederlandse vertaling van een prozawerk: *Opdracht*.

De manier waarop deze vertaling aan de lezer wordt gepresenteerd, is kenmerkend voor de stroomversnelling waarin Botho Strauss terecht is gekomen, een publiciteitsgolf die een wat meer uitgewogen waardering voor Strauss' veelbelovend talent in de weg zit. Een hinderlijk verschijnsel, waarvan de schrijver in de Bondsrepubliek al de last heeft ondervonden - een neoromantische esotericus is hij bijvoorbeeld allerminst. De Nederlandse uitgave neemt dit voorbeeld weliswaar niet over, maar bestempelt Strauss, in de wervende flaptekst, ongezegd als een, nee, als dé klassieke schrijver van het moment. Lees maar in welke bewoordingen dit verhaal wordt aangeprezen: ‘Magnifieke evocatie van een in wezen zo alledaags gebeuren, allersubtielste uitbeelding van een intermenselijk conflict aller tijden: de breuk in een liefdesverhouding.’ En: ‘Deze schrijver is de grote hoop van onze literatuur. Misschien zal door hem nog eens de roman van een generatie geschreven worden.’

Met het eerste citaat wordt het verhaal als ‘klassiek’ bestempeld. Het is ook niet niks: een intermenselijk conflict aller tijden. Het vervelende is echter dat het verhaal daar helemaal niet over gaat. En dat is deste vervelender omdat dit citaat niet zomaar is ontleend aan NRC/Handelsblad, zoals onder dat citaat vermeld staat, maar aan een bespreking in die krant (Cultureel Supplement 3/2/78) door Theodor Duquesnoy. En deze Theodor Duquesnoy, die in een voetnoot al melding maakte van het nieuws dat een Nederlandse vertaling in voorbereiding was, is, zo blijkt nu, de vertaler van het verhaal. De zaak is dus niet alleen vervelend, hij is nog hypocriet ook.

Die Widmung verscheen in de herfst van 1977, begin 1978 schreef de vertaler zijn stuk over het boek, waarin hij de hoofdpersoon, die Richard Schroubek heet, hardnekkig Arnold noemt - nee, één keer, per ongeluk, toch weer Richard -, en ook anderszins Strauss' verhaal verkeerd bleek te hebben gelezen. (: ‘veeleer tekende zich in positieve zin de loutering af tot volwassenheid’ - een Duits boek van klassiek kaliber kan natuurlijk niets anders zijn dan een *Bildungsroman*; de Nederlandse uitgave spreekt, in tegenstelling tot de Duitse, dan ook niet van een verhaal maar van een korte roman).

Interessanter is de volgende geciteerde aanbeveling. Deze is van de hand van de Duitse ‘paus der literatuurcritici’, Marcel Reich-Ranicki, ontleend aan diens bespreking in de Frankfurter Allgemeine Zeitung (10/9/77). Reich-Ranicki is zeer gevreesd. Hij kraakt meestal. En ook op Botho Strauss had hij best het een en ander op te merken. Zijn slotpassage:

> Ich habe den Eindruck, dass die handwerklichen Fähigkeiten des Erzählers Botho Strauss vorerst von seiner Virtuosität übertroffen werden. Glücklicherweise ist es nicht umgekehrt. Denn was er schon kann, zeugt von Talent. Was ihm noch fehlt, lässt sich erlernen. Dieser Mann ist eine grosse Hoffnung unserer Literatur. Vielleicht wird von ihm der Roman seiner Generation kommen.

Dit citaat is interessanter, omdat het regelrecht betrekking heeft op een mogelijke plaatsbepaling van Botho Strauss. Daarbij is het een heel verschil of sprake is van ‘de grote hoop’ die nog eens de roman van ‘een generatie’ (Nederlandse flaptekst) zal schrijven, of van ‘een grote hoop’ die nog eens de roman van ‘zijn generatie’ (Reich-Ranicki) zal schrijven. Want waar is deze Botho Strauss te plaatsen en waar schrijft hij over?

Bij het beantwoorden van deze vragen is het niet onbelangrijk te weten, dat Botho Strauss in de jaren zestig student was. Hij studeerde germanistiek, theaterwetenschappen en sociologie in Keulen en München. Hij raakte verbonden aan het toonaangevende toneeltijdschrift *Theater Heute* (1967-1970), werd, in het seizoen 1970/71 dramatisch medewerker bij de Berlijnse Schaubühne am Halleschen Ufer. Op het moment woont hij als schrijver in Berlijn. De mislukte studentenrevolte, de resignatie en de terugkeer naar de sensibiliteit van daarna, zijn bepalend voor het werk van Botho Strauss. De directe, dwz. maatschappij-kritische neerslag daarvan, zoals te zien is bij generatiegenoten als Peter Schneider of Uwe Timm, is bij hem echter niet te vinden. Botho Strauss ontwikkelde zich eerder in de richting van de taalkundige hoogstandjes van Peter Handke. Maar wat bij Handke existentieel van idee is, krijgt bij Strauss toch sociaal-kritische toon. Indien hij verwantschap vertoont

met een generatiegenoot komt hij nog het meest in de buurt van de Duitstalige Zwitser E.Y. Meyer. Generatiegenoten zat in ieder geval. Botho Strauss behoort niet tot de voorlopers. Hij heeft weliswaar zijn eigen richting gevonden, maar de roman van zijn generatie is van hem niet te verwachten. Daarvoor valt die generatie teveel uiteen. En indien iedereen op één hoop moet worden gegooid voor de literatuurgeschiedschrijving van Reich-Ranicki, dan is die roman allang geschreven; door Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*.

Het antwoord op de vraag waarover Botho Strauss dan schrijft, hangt met deze plaatsbepaling samen. De eigen richting die Botho Strauss heeft gevonden, is te omschrijven als een esthetische (dus rationele) kritiek op ons begrip van de werkelijkheid. Strauss' toneelwerk laat daar verbluffende staaltjes van zien. Als belangrijkste invloed op dat werk mag Handke's *Rit over het Bodenmeer* gelden; men zou er Strauss' bijdragen in *Theater Heute* maar eens op na moeten lezen. Met het nu vertaalde verhaal *Opdracht* liggen de kaarten eigenlijk niet veel anders. Het vormprincipe - een verhalend geheel van persoonlijke notities, beschrijvingen, lectuur, van gebeurtenissen en ontmoetingen, die samen het beleven van de ogenblikkelijke werkelijkheid samenvatten - is niet verrassend. Weer kan ik naar Peter Handke verwijzen: zijn *Wunschloses Unglück* is niet anders van opzet. En was er bij Handke van een afscheid sprake (veroorzaakt door de zelfmoord van zijn moeder), ook bij Strauss is van een, zij het tijdelijk gedacht, afscheid sprake: Hannah, de vriendin van Richard, is weg.

Uiteraard zijn er vooral de verschillen. Handke's tekst was een emotioneel document. Strauss' tekst oefent door middel van de beschreven emotionaliteit kritiek op nieuwe melancholie die het elan van de jaren zestig heeft verdrongen.

Opdracht is een soort dagboek. Richard schrijft alleen om een periode van alleen zijn te overbruggen.

> Ik schrijf immers niet haar memoriam. Ik overbrug een gevaarlijke onderbreking in ons gesprek. Wist ik waar zij uithangt, zij kreeg alles in twaalf brieven toegestuurd. Ik wil

haar terug!

En: ‘Mijn enige inspanning moet zijn Hannah te ontroeren. Hoewel ik toch weet dat tenslotte alleen diegene zal ontroeren, wiens enige inspanning mislukt.’ De echo van Werther...

De geschiedenis van Richard - en het verhaal is uitsluitend het zí\'jne en niet dat van een conflict - is er een van neergang en verval. Als Richard door Hannah is verlaten, stopt hij met werken (Te worden verlaten is tenslotte een ergere ziekte dan een blindedarmontsteking') en begint te schrijven. Richard beschrijft zijn dagelijkse bezigheden, houdt bespiegelingen over de zelfmoord, herinnert zich zijn jeugd etc. Maar allengs krijgt deze inspanning iets potsierlijks omdat zij neerkomt op lethargie, op een zich laten wegzinken in melancholieke treurnis om het eigen lot. Politiek volkomen apatisch (Richard consumeert de televisiebeelden van het wereldgebeuren met niet meer bewustzijn dan het testbeeld overdag en het sneeuwend geruis 's nachts), emotioneel compleet triviaal en exhibitionistisch. Hij verarmt, vervuilt, verhongert tenslotte bijna. *Opdracht* is allesbehalve het verhaal van een loutering! Richards emotionele beleving van het gemis van de aanwezigheid van Hannah berust op niets, wekt daarom ook niets positiefs op. Het is een zich rondwentelen in pseudoemotionele beleving die zonder werkelijke inhoud is.

Dat herinnert bijvoorbeeld aan het verhaal van Peter Schneider, *Lenz*, waarin de hoofdpersoon na de mislukte studentenrevolte naar Italië afreist om daar de nieuwe emotionaliteit te ontdekken. Dat herinnert bijvoorbeeld aan Handke's *Die Stunde der wahren Empfindung.* Botho Strauss kan de roman van zijn generatie helemaal niet schrijven. Zijn verhaal is een afrekening met zijn generatie. Een prachtig boek kortom.

Tenslotte hét boek voor de komende zomer: een nieuwe vertaling van *Die Wahlverwandtschaften* van Goethe: *Natuurlijke Verwantschap*. Wat het boek zelf betreft, verwijs ik naar BZZLLETIN 53, waarin een verbinding is gelegd tussen deze roman, *Effie Briest* van Fontane en *De linkshandige vrouw* van Handke. De nieuwe vertaling van Pim Lukkenaer is bijzonder betrouwbaar. Wat stroef weliswaar, maar in ieder geval correct. Aardig zou zijn als er eens een fikse discussie over de vertaling van de titel los zou komen. Boudewijn Büch heeft in de boekenbijlage van Vrij Nederland in plaats van Natuurlijke Verwantschap voor Het Chemische Huwelijk gepleit. En dan is er nog altijd: Zielsverwantschap. De vertaling van Lukkenaer lijkt me de meest gelukkige, omdat zij zowel verwijst naar de natuurkundige achtergrond als naar de vanzelfsprekendheid (de natuurlijkheid) van een verhouding die enkel rekening houdt met het feit dat zij er is en niet met maatschappelijke normeringen.

Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*, vert.: Hans Hom
De Arbeiderspers, 486 pag. f 38,50 (geb.)

Botho Strauss: *Opdracht*, vert.: Theo Duquesnoy
De Arbeiderspers, 136 pag. f 17,50

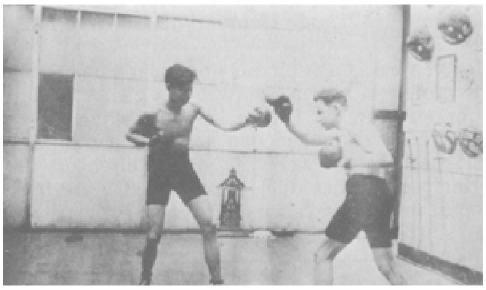
Johann Wolfgang Goethe: *Natuurlijke verwantschap*, vert.: Pim Lukkenaer
Het Spectrum, 230 pag., pocket f 9,90, geb. f 27,50

Het ‘debuut’ van E. du Perron
Sjoerd van Faassen

De eerste drie maanden van 1930 verbleef E. du Perron te Amsterdam op steeds wisselende pensionadressen. In een brief van 18 januari aan J. Greshoff vertelt hij dat z'n huisbaas door een andere huurder van de trap is gesmeten (*Brieven 2*, Amsterdam 1978, blz. 41). Hij verbaast zich er over dat die huisbaas zich dat zonder meer laat wel gevallen.

> Ik zou dien huisheer willen opstoken (maar dat doe je niet) of willen lubben omdat-i zoo'n fluim is (maar dat doe je nog minder). En toch gaat mijn sympathie uit naar den zwakste. Het zou bèst mogelijk zijn geweest dat *ik* door een 3 x sterkeren masseur de trappen van mijn eigen huis zou zijn afgelazerd. Maar het zou absoluut *niet* mogelijk zijn dat er tusschen dien masseur en mij dien verderen dag niets meer voorviel, dat hij met mijn vrouw praatte, dat hij den nacht onder hetzelfde dak doorbracht, enz. Hier sta ik versteld, als een kind van 6 jaren, om zóóveel menschelijke platheid en misselijkheid. Als een vent 3 x sterker is dan jezelf ga je hem niet te lijf - vooral niet wanneer hij je al lijflijk de trappen heeft afgelazerd. Maar je gaat niet wandelen in het Vondelpark. Je gaat en koopt, of leent, of gapt een pistool, of een voorhamer, of een ploertendooder of wat je wilt - als het maar goed genoeg is om het verschil van kracht, met den 3 x sterkeren masseur, aan te vullen. Je zorgt dat je *absoluut geen risico* meer loopt om te verliezen, dat er van winnen of verliezen zelfs geen sprake meer kan zijn. Je gaat desnoods op den loer liggen, achter een deur, onder een raam, precies zooals dat het beste uitkomt, onder de trap desnoods, en dan sla je hem een gat in zijn kop of schiet hem een ander soort gat door zijn zielement. Dat *kan* goddôme toch niet anders? Dat je daarover nog pràten moet [...]. Ik geef je mijn woord bij al wat heilig is [...] als ik het *niet deed.*
>
> (blz. 42)

Wie Du Perrons ‘ere-code’ die zijn relaties met anderen (en vooral zijn vrienden) beheerste, kent, zal bij zo'n briefpassage niet vreemd opkijken. Wie kent niet uit de brieven aan Ter Braak het voornemen van A. den Doolaard om Du Perron naar aanleiding van zijn afbrekende artikelen over Dirk Coster een fiks pak slaag te geven (*Briefwisseling 1930-1940 1*, Amsterdam 1962, blz. 309)? Een voornemen waarop Du Perron grif inging: ‘Het is vrijwel uitgemaakt, dat Den Doolaard mij een gesoigneerd pak slaag verkoopen kàn. Maar dat is geen reden om er niet op in te gaan.’ Dat het uiteindelijk van Du Perrons kant, een schriftelijk duel werd, doet niets af aan zijn intentie. Aty Greshoff weet in haar *Herinneringen aan E. du Perron* (Den Haag 1975, blz. 22-23) daar nog aan toe te voegen dat Du Perron, toen hij eens in Amsterdam Nijhoff een vuistslag had toegediend, dit wapenfeit triomfantelijk kwam melden met de mededeling dat hij zich nu een van de vier musketiers voelde.



'De voetloze strijder' zoals mevr. Du Perron deze kiek noemt. Eddy ontving een seconde later de kaakslag waar hij van tolde als een aangeschoten vogel en waarna hij dadelijk is gaan zitten.

Deze roman van de oude Dumas heeft Du Perron een groot deel van zijn leven begeleid. De verwijzingen ernaar in zijn *Verzameld werk* zijn legio.

In zijn *Het land van herkomst* komt zo'n door Dumas geïnspireerd duel voor met een Italiaanse postdirecteur die Ducroo's (Du Perrons alter ego in dit boek) correspondentie met zijn vriendin openmaakt, leest en vervolgens geopend en wel laat bezorgen. Ducroo nodigt hem uit tot een duel op de degen, neemt speciale lessen bij een Brusselse schermleraar in Italiaans duelleren, maar ziet na interventie van zijn vriendin uiteindelijk toch af van het duel. In een met wit doorschoten exemplaar van *Het land van herkomst* waarin Du Perron ten behoeve van Greshoff aantekeningen plaatste die de roman met de werkelijkheid verbonden, komt op deze plaats de noot voor:

> Een van de mooiste duels van Dumas père staat in Gabriel Lambert, een onbekend meesterwerkje van hem, dat ik voor f 40,-- vertaalde toen ik 17 was (als feuilleton gepubliceerd in de Preanger Bode!). Ik zette het geld meteen om in een geill. Gesch. der

> Nederl. Letterkunde van Jan ten Brink + wat nieuw uitgekomen snertboeken.

Het is aan het onvermoeide streven van Du Perrons bibliograaf Fred Batten te danken dat de tekst van Du Perrons vertaling teruggevonden is. Hij geeft er een aardig verslag van in een voorwoord bij de afzonderlijke uitgave ervan, die zopas verschenen is. Al eerder had hij trouwens al op het bestaan van deze vertaling gewezen in zijn bijdrage aan het Du Perronnummer van *Tirade* (februari-maart 1973, blz. 76-87).

Het verhaal is uitsluitend nog maar van belang als curiosum, maar laat wel iets zien van een voorkeur van Du Perron. Zijn feitelijke lichamelijke acties mogen dan gering in aantal zijn (al sprak hij er wel vaak over), hij heeft de principes van het duel vaak en met verve toegepast in zijn essays; en dat is voor een schrijver ten slotte wat telt.

Alex. Dumas père: *Gabriel Lambert*, vert. E. du Perron Uitg. Reflex, 160 pag. f 32,50

Terug naar af in de literatuurwetenschap
Over het nut van biografische gegevens bij het lezen van gedichten van Dèr Mouw

Marcel F. Fresco

0. (Literair) werk kun je op verscheidene manieren benaderen: o.a. als een weergave van de werkelijkheid beschouwen, het vooral zien als een uiting van de auteur (de traditioneelromantische opvatting), het streng als een entiteit op zich zelf nemen (± de werkimmanente theorie), het werk in de eerste plaat zien in relatie tot de kunstconsument, i.c. de lezer, als een kader dat deze minstens ten dele zelf invult (diverse receptie-theorieën e.d.). Men kan nog meer anders gerichte onderscheidingen maken, maar dit lijkt voldoende. De zuiver werkimmanente methode schijnt haar beste tijd alweer gehad te hebben. De opvatting dat allerlei externe gegevens, inclusief biografische, buiten beschouwing gelaten moeten worden bij de interpretatie is in haar strikte vorm onhoudbaar gebleken, al was het maar omdat de scheiding tussen externe en interne gegevens niet geheel vol te houden is.[1]

Men doet er m.i. het beste aan een kunstwerk weer te geven als een polyadische logische relatie, zodat men het door invulling van de open plaatsen met de 'werkelijkheid', met de auteur, met de kunstconsument enz. in verbinding brengen kan[2] en dan kan men *al naar gelang de doelstelling* van het onderzoek het accent verschillend leggen, maar dan bewust. En voor zover interpretatie het doel is dient men in beginsel geen enkel gegeven te versmaden, alleen wel zeer behoedzaam en voorzichtig afwegen *of* een bepaald gegeven relevant is. De grote verdienste van de aanhangers van de werkimmanente opvatting, de verdedigers van de autonomie van het kunstwerk (op zich zelf geen eenduidige term)[3] lijkt te zijn dat zij blijvend (of toch niet?) de ogen hebben geopend voor de noodzaak het werk zelf centraal te stellen, tot uitgangspunt te nemen; in deze etymologische zin zou ik een *ergocentrisch* standpunt willen verdedigen.

0.1 Merkwaardig genoeg is het werk van een dichter, die mij al ongeveer dertig jaar zeer ter harte gaat,[4] de laatste tijd het voorwerp geweest van pogingen om weer de oude traditionele aanpak te hanteren. Ik doel op twee in eigen beheer uitgegeven publicaties van Jaap Meijer, *Victor Emanuel van Vriesland als zionist*, en vooral *HET IVOREN AAPJE, j.a. dèr mouw en victor van vriesland*, beide Heemstede 1976, en het recente artikel over Dèr Mouw van Aldert Walrecht in BZZLLETIN 62, p. 32-39 (jan. 1979). De doelstelling van de eerste (J.M.) is duidelijk: met behulp van een onwaarschijnlijk grote kennis van historische gegevens en enorm vernuftige interpretaties probeert hij diverse, vaak Latijnse gelegenheidsgedichten van Dèr Mouw te gebruiken als middel om wat Kronkel zou noemen een hurkdans uit te voeren op het graf van Van Vriesland (overleden in 1974). Dat is misschien niet sympathiek, maar kan wetenschappelijk wenselijk of noodzakelijk zijn, en het omdraaien van de rollen, dus het interpreteren van gedichten tot middel maken voor het verwerven van biografische gegevens is op zich zelf legitiem, te meer waar het gelegenheidsgedichten betreft, immers met meer kans op referentialiteit.

Helaas wordt de relevantie van de externe gegevens vrijwel nergens waarschijnlijk gemaakt en is de vernuftigheid van de interpretatie omgekeerd evenredig aan de

vereiste minimum zorgvuldigheid. Kortom, van het betoog als argumentatie van J.M. deugt vrijwel niets, ook niet waar zijn conclusie eventueel waar is. Aangezien hij een aaneenschakeling van detailinterpretaties biedt, dreigt een systematische weerlegging bijzonder lang te worden. Vandaar dat ik deze steeds heb uitgesteld, maar gelukkig komt het artikel van Aldert Walrecht (in het vervolg A.W.) als een ongezochte katalysator. Naast enige markante verschillen zijn er ook enige duidelijke overeenkomsten tussen J.M. en A.W. Tegen beiden heb ik vooral methodologische bezwaren, juist het te berde brengen van niet relevante externe gegevens. Maar het doel van A.W. is uiteindelijk de interpretatie van een bepaald gedicht, alleen vergeet hij dat gedurende het grootste deel van zijn artikel. Maar zijn beginselverklaring is uitgesproken sympathiek en juist (p. 32) en de beknopte interpretatie van het gedicht op p. 38, helaas als een soort aanhangsel bijna zonder verband met het voorafgaande, is zeker niet slecht, zij het eigenlijk niet afwijkend van gangbare opvattingen.

Het ligt daarom in mijn voornemen in dit eerste deel nader in te gaan op hetgeen A.W. te berde

heeft gebracht, tevens rekening houdend met zijn m.i. veel sterker eerder artikel (BZZLLETIN 53, feb. 1978) over een gedicht van Nijhoff, en in een vervolg althans enige van de bizarre fantasieën van J.M. aan de vergetelheid ontrukken.

1.1 Een belangrijk punt is, zoals gezegd, het wel of niet ter zake doen van bepaalde externe gegevens, meer in het algemeen A.W.'s methode, welke principes hij toepast resp. meent toe te passen. Een meer incidenteel, maar niet onbelangrijk punt van kritiek is dat in tegenstelling tot wat uit zijn Nijhoff-artikel blijkt A.W. niet op de hoogte is van de secundaire literatuur betreffende Dèr Mouw. Op p. 35 noemt hij encyclopedieën en - blijkbaar met streven naar volledigheid[5] artikelen die ‘alleen reeds in 1978 verschenen’ zijn. De rest kent hij duidelijk niet[6], want hij komt triomfantelijk met allerlei ‘vondsten’ aanzetten als nieuw, terwijl het algemeen bekende zaken zijn. Een en ander zal ook leiden tot enige kanttekeningen over details.

A.W.'s ‘opinie (...) dat een goed gedicht waardevoller wordt naarmate je er intenser mee bezig bent’ (p. 32) deel ik en ik acht het beslist geen ‘heiligschennis’ als men er zich grondig in verdiept.

Maar in feite gaan al hier onze wegen uiteen. Een *close reader* zonder reserves ben ik nooit geweest, aanhanger van het boven geformuleerde ergocentrische standpunt ben ik nog steeds; A.W. presenteert zich (o.a. op p. 38) als een soort bekeerd *close reader*, wiens werkimmanente interpretatie door externe gegevens weerlegd is. Het komt mij echter voor dat A.W. zich in zijn eigen positie vergist. Het ging in A.W.'s tweede artikel om Dèr Mouws bekende gedicht:

'K Ben Brahman. maar we zitten zonder meid.

Ik doe in huis het een'ge, dat ik kan:
'k gooi mijn vuilwater weg en vul de kan;
Maar 'k heb geen droogdoek; en ik mors altijd,

Zij zegt, dat dat geen werk is voor een man.
En 'k voel me hulp'loos en vol zelfverwijt,
Als zij mijn lang verwende onpraktischheid
Verwent met wat ze tooverde in de pan.

En steeds vereerde ik Hem, die zich ontvouwt
Tot feeërie van wereld kunst en weten:

Als zij me geeft mijn bordje havermout,
En 'k zie, haar vingertoppen zijn gespleten,
Dan voel ik éénzelfde adoratie branden
Voor Zon, Bach, Kant, en haar vereelte handen.

A.W.'s verslag, hoe zijn interpretatie als ‘een lofzang op de meid’ omvergekegeld wordt door zijn studenten, die gewoon lazen wat er staat, waardoor het gedicht ‘een soort “ode op de echtgenote”’ zou worden is ontwapenend sympathiek (p. 33/34), maar er blijkt onmiddelijk dat A.W.'s eerste interpretatie helemaal niet werkimmanent was geweest, doch op allerlei externe gegevens - of beter externe gegevens èn uit de lucht gegrepen hypothesen omtrent de persoon Dèr Mouw en diens familieomstandigheden - berustte, waarbij de interne gegevens geforceerd werden om in het kader van die interpretatie te passen. Dat de zij in het gedicht niet de meid,

maar minstens de huishoudster, vermoedelijk dus de echtgenote van de ik is, blijkt uit vrijwel iedere regel, en wat A.W. probeerde met afwezig-aanwezig op grond van Brahman-monisme, is zonder meer in strijd met alles wat in de bundel *Brahman* staat: een gestorven geliefde kan ook zonder Brahmanfilosofie als ‘vreemd aanwezig’ worden ervaren, zoals in verscheidene prachtige liefdesgedichten in het tweede deel, het duidelijkst in II p. 145 evv., maar dat een te oud geworden, weggelopen of zelfs overleden dienstbode niet op grond van dergelijke gedachten nog iets in de pan kan blijven toveren, - het spijt me, dat hoef ik toch niet nader toe te lichten.

Maar de studenten hadden nog veel meer gelijk dan A.W. besefte en blijkbaar beseft; immers zij spraken over ‘de echtgenote’, d.w.z. de echtgenote van de ik uit de wereld in woorden van het gedicht, niet van mevrouw Dèr Mouw-Van Enst. A.W. blijft ‘realist’, begrijpt niet dat, al hebben veel gedichten van Dèr Mouw een biografische inslag of aanleiding (zie ook beneden), ook in deze de ik niet identiek is met J.A. dèr Mouw, Doctor in de Klassieke Talen etc., zelfs niet zonder meer in de gelegenheidsgedichten.[7] Dit sonnet zal zeker aan zijn vrouw zijn gewijd, daarvoor hebben we de bevestiging van 's dichters dochter, mevrouw Patijn, niet nodig, die A.W. na lange afdwalingen op p. 38 als getuige aanvoert. Om verscheidene redenen niet: je spant het paard achter de wagen als je daarvan uitgaat; je moet het gedicht uit zich zelf en uit de samenhang van de bundel *Brahman* begrijpen (en dat is in dit geval niet speciaal moeilijk); verder, àls de gegevens die het gedicht biedt kloppen met wat we van de familie Dèr Mouw al wisten, zoals b.v. dat de financiële situatie niet rooskleurig was en dat mevrouw Dèr Mouw zich altijd enorm inspande om de eindjes aan elkaar te knopen, ook al door het in huis nemen van kostgangers, en haar man alle soesah trachtte te besparen, dan is dat aardig, maar het gedicht heeft voor dergelijke feiten geen bewijskracht; ik durf echt niet de conclusie te trekken dat mevrouw Dèr

Mouw werkelijk vereelte handen had. En het belangrijkste is misschien wel dat het voor de betekenis en voor de waarde van het gedicht helemaal niet van belang is in hoeverre biografisch-historische details ermee overeenstemmen.

Maar goed, de ‘realist’ A.W. kende allerlei zonder meer uit de secundaire literatuur te halen bijzonderheden niet[8] en ging op onderzoek uit. Afgezien van het uitgangspunt, n.l. dat hij iets zou kunnen vinden dat van enig of zelfs veel nut zou zijn voor de interpretatie is dat natuurlijk uitstekend, hoewel overbodig. Ook het bevokingsregister was al lang voor hem door b.v. mevrouw Cram geraadpleegd[9]. Maar in het vervolg blijkt A.W. zo enthousiast te zijn over wat hij vond dat hij het grootste deel van zijn artikel over zijn wederwaardigheden bij het zoeken laat gaan. A.W. pretendeert een gedicht te interpreteren, maar besteedt van de ruim 14 kolommen van zijn artikel er één aan een beginselverklaring, een halve aan het citeren van het gedicht, ongeveer twee aan de eigenlijke interpretatie, waarvan slechts een halve aan een goede, zoals gezegd als losse staart achteraan, waarin overigens de identificatie van de ik met de heer Dèr Mouw blijft doorschemeren. Minstens zeven kolommen wijdt hij aan al lang bekende biografische gegevens, die hij voor het gedicht niet nodig zou moeten hebben, en aan een verslag van de wijze waarop hij eraan is gekomen, en de rest aan diversen. Dat is nauwelijks meer op twee gedachten hinken, dat is staan op de verkeerde poot. Maar zijn enthousiasme doet veel vergeven, niet alles.

1.2 Voordat ik overga tot wat detailkritiek even een vergelijking met A.W.'s vroegere artikel (in BZZLLETIN 53, feb. 1978, p. 60-65) over Nijhoffs *De moeder de vrouw*. Hier waren alle voorwaarden aanwezig om te voorkomen dat A.W. de ik uit het gedicht met de heer Nijhoff zou verwarren, de uit de secundaire literatuur bekende gegevens worden door hem ook keurig vermeld; maar nee, ook hier een neiging tot ‘realisme’, zij het soms met omgekeerd voorteken, o.a. door te laten zien dat bepaalde dingen die in het gedicht worden vermeld uitstekend mogelijk waren (het theedrinken) of juist niet, zoals het kunnen horen of zien wat zich op een schip afspeelt terwijl je bij Bommel in het gras ligt, compleet met luchtfoto als bewijsmateriaal. De nadruk op onmogelijkheden vind ik prachtig, maar overbodig: het doet er voor het gedicht helemaal niets toe of het een wèl of niet mogelijke gebeurtenis beschrijft. Al Aristoteles legt de nadruk op het effect van wat waarschijnlijk lijkt (en in feite niet is). En de onmogelijkheid de schippersvrouw te horen en zien heeft nog geen lezer van Nijhoffs gedicht gestoord: het lijkt waarschijnlijk genoeg en daar gaat het om. Vecht A.W. hier misschien tegen de ouderwetse, realistische Adam in zich zelf? Dan heeft hij hem niet echt overwonnen.

Me dunkt, Frank Maatje heeft nog steeds gelijk:

> Nog erger ketterij zijn natuurlijk de biografische parafrases, die voor de lyrische tijd een biografische tijd substitueren. Dit zou in (...) Nijhoffs *De moeder de vrouw*(,) het volgende stuk ‘levensschets’ opleveren: ‘Martinus Nijhoff, de bekende dichter, ging op een goede dag naar Bommel om de nieuwe brug te bezichtigen... De schippersvrouw die op een langsvarende boot psalmen stond te zingen deed hem sterk aan zijn moeder (de oude Mevrouw Nijhoff) denken... enz.’ Tot zulke absurde interpretaties moet het (...) biografisme wel leiden en hèèft het ook, vooral in de 19e eeuw, geleid. - We willen niet beweren, dat Nijhoffs gedicht niet zijn oorsprong

> zou kunnen hebben in een werkelijke belevenis, in een werkelijk bezoek aan de Bommelse brug: bij het ontstaan van zeer veel gedichten is sprake van een zekere ‘biografische’ aanleiding. De parafrase van het gedicht leidt echter noch tot een reconstructie van die belevenis, welke immers meestal van voornamelijk ‘innerlijke’ aard is, en dus niet achterhaalbaar, noch levert ze een bijdrage tot de interpretatie.[10]

Ziedaar aan de hand van A.W.'s andere voorbeeld - dat hij zoals gezegd wel beter behandelt - een groot deel van mijn bezwaren tegen zijn Dèr Mouw-interpretatie. Om nog even bij Nijhoff te blijven: A.W. is wèl interessant als hij ‘naar Bommel gaan’ in twee betekenissen, mede symbolisch, gaat interpreteren. Dat zou best geheel of gedeeltelijk juist kunnen zijn.[11] Maar bij zijn streven om feiten na te trekken is A.W. m.i. ook in zijn eerste artikel soms te enthousiast: de gegevens omtrent de heer Philips, aan wie de dichter Nijhoff in eerste instantie de ‘anecdote’ ontleende, zijn natuurlijk leuk om te weten, maar voor het gedicht, de interpretatie en appreciatie ervan, volmaakt onbelangrijk. Dus ook in zijn eerste artikel houdt A.W. twee doelstellingen, de historisch-biografische en de interpretatieve, onvoldoende gescheiden. En dat is niet een nieuwe aanpak, hetgeen hij toch pretendeert (vooral BZZLLETIN 62, p. 32), dat is gebrek aan methode.

1.3 Terug naar Dèr Mouw en nu enige opmerkingen n.a.v. de door A.W. verzamelde externe gegevens. Geheel misplaatst vind ik zijn enorme enthousiasme (blijkend alleen al uit het onevenredige grote deel van zijn artikel dat hij eraan besteedt) over zijn pseudovondst[12] dat zijn getuige, mevrouw Patijn - Dèr Mouw, een aangenomen dochter was. Zelfs als wij uitgaan van A.W.'s interpretatiemethode, die een dergelijk getuigenis nodig meent te hebben of althans wenselijk te achten, dan is het volmaakt onverschillig of de getuige een dochter, een zoon, een aangenomen dochter, een inwonend

nichtje, een commensaal of zelfs de intussen weer opgedoken 'meid' zou zijn.

A.W. haalt mevrouw Patijn ook aan voor een afwijkende mening omtrent een andere kwestie, die voor de dichter Dèr Mouw althans indirect van belang is, het accent op het eerste deel van de eigennaam. Zoals mevrouw Cram in haar dissertatie (p. 45) meedeelt, is Dèr Mouw het accent gaan gebruiken ergens tussen 1890 en 1900, dus op zijn laatst in het jaar dat mevrouw Patijn geboren is. Zij geeft hiervoor een andere verklaring dan Van den Bergh in Tirade. Wie gelijk heeft en of niet beiden gelijk hebben is vers twee, maar toevallig heeft Van den Bergh zijn uitleg aan mij ontleend:

> ... hij had een gruwelijke hekel aan *der* en *des*, en sprak van de *genitivus theologicus*, maar op zekere dag maakte een leerling hem erop attent, dat hij de verachte vorm zelf in zijn naam droeg. Vanaf die dag schreef Der Mouw zijn naam als Dèr Mouw![13]

Zo simpel als hier voorgesteld hoeft het natuurlijk niet gegaan te zijn, maar de bedoelde leerling was de ± 1884 geboren Max Schwartz; deze was bijzonder goed bevriend met Dèr Mouw en hij heeft me deze anecdote omstreeks 1960 persoonlijk meegedeeld. Trouwens ook anderen zoals Vic van Vriesland hebben mij steeds dergelijke verhalen verteld.

Hoe dan ook, A.W. zet met zijn 'terzijde' op p. 37 de zaak op zijn kop:

> ... Na de uitleg van mevrouw Patijn is er misschien reden om aan te nemen dat die hekel aan dit *der* (verbogen lidwoord) inderdaad verband hield met de gelijkluidendheid ervan met het voorvoegsel van zijn naam. Als *gevolg* daarvan zou hij het gebruik ervan vermeden kunnen hebben...'
> (curs. van A.W.!)

Neen, Dèr Mouw had een afschuw van alles wat geen 'beschaafd spreek-hollandsch' was (voorwoord van *Het absoluut idealisme* (Verz. Werken IV, p. 5)) en als hij Jansen had geheten was het niet anders geweest. Daarvoor zijn alleen zijn prachtige parodieën van Bollands bombastisch taalgebruik in ditzelfde werk voldoende bewijs. En jaren later, als hij dichter is geworden, kiest hij bewust voor 'et hollandsch zonder boekenwoorden' (aldus in een brief aan zijn schoonzuster, geciteerd bij Cram, p. 100).

1.3.1 Hierbij sluit aan wat A.W. (met name p. 32/33) zegt over Dèr Mouw als 'modern dichter'. M.i. heeft hij op een te oppervlakkige manier gelijk. Ten eerste gaat het niet om een 'democratisering van de taal', zodat daarom Rodenko ongelijk zou hebben. Natuurlijk vermengt Dèr Mouw 'Het hoogverhevene en het laagkomieke' (I 90), maar dat hangt samen met zijn hele Brahmanconceptie (ik zeg niet: vloeit voort uit, want dat is me te monocausaal, te simpel): Hij streeft steeds naar de *adequate* uitdrukking, uit welk taaldomein deze ook kwam, uit de omgangstaal, de wetenschap (het vreemde woord!), uit de poëtisch-retorische traditie, om het even.[14]

In sommige opzichten is Dèr Mouw helemaal niet 'modern' in zijn gedichten; hij hanteert ook veel traditionele vormen en materiaal. Men denke alleen al aan zijn voorliefde voor het sonnet, met frequente volta, zijn aansluiten bij de traditie van de

Tachtigers. Men zou zelfs de kanttekening kunnen maken dat als alleen in zijn woordgebruik het moderne van Dèr Mouw lag, hij spoedig ‘hopeloos ouderwets’ zou worden. Hoe lang zal het nog duren totdat onze leerlingen en studenten een voetnoot nodig hebben om *lampetkan* of *meid* te begrijpen? Neen, enerzijds zijn voor mij de door A.W. als ‘hopeloos ouderwets’ betitelde Gorter, Leopold en De Haan dat beslist niet, al moet je in overeenstemming met zijn eigen beginselverklaring soms de moeite nemen je liefdevol in hun werk te verdiepen om hun recht te kunnen doen. Anderzijds is Dèr Mouws moderniteit voor mij veel wezenlijker gelegen in zijn nieuwe levensgevoel, zijn afwijzing van traditionele waardetegenstellingen, van schuld en zondebesef, van de gedachte dat het zo goed zou zijn dat er in deze wereld zoveel ellende heerst. Daarin was hij wel niet zo nieuw of uniek, maar in de laat-Victoriaanse tijd waarin hij leefde was het dat weer geworden, ja, was hij de heraut van veel dat pas na de tweede wereldoorlog bij velen in Nederland zou gaan leven.

Slotopmerkingen:

Evenals A.W. zelf in zijn Nawoord permitteer ik me nog enige losse opmerkingen, in bonte volgorde:

Voor de betrekkelijk geringe betekenis van het pseudoniem Adwaita zie het proefschrift van mevrouw Cram p. 104, 105, 107 en 113 en het mijne p. 110 met het addendum voorin de handelsuitgave van 1972. (A.W.'s opmerking op p. 33 ‘zie ook Advaita’ slaat nergens op en verraadt vermoedelijk dat hij niet weet dat het alleen een spellingskwestie is.

Ook de wijze waarop A.W. op p. 38 Rein Bloem aanhaalt over Jan Kuyper als ‘beheerder van Dèr Mouws erfenis’ wekt de indruk dat hij niet begrijpt wat Bloem in zijn voortreffelijke artikel bedoelt. In elk geval is dat niet dat Kuyper Dèr Mouws gedichten opnieuw zal uitgeven. Dat Van Oorschot plannen daartoe heeft is wel juist, helaas al jaren lang juist. En er is een kaper op de kust, de Uitgeverij De Bosbes in Oosterbeek, blijkens wat Martin Ros in zijn Literair Logboek in de NRC van 6-4-1979 schrijft. Volgens mijn boekhandelaar is men in Oosterbeek van plan goedkope kleine uitgaven te maken van afzonderlijke lange gedichten, zoals Orpheus. Op de gedichten uit *Brahman* rusten geen auteursrechten meer, op de in Deel III van de Verzamelde Werken opgenomen gedichten nog wel, althans zeker op de meeste. Op de Latijnse en Griekse gedichten heb ik trouwens zelf de auteursrechten, inclusief op die welke in mijn proefschrift voor het eerst zijn uitgegeven.

Nog een kleinigheid: op p. 35 spreekt A.W. over de vaak gemaakte fouten omtrent het geboortejaar resp. de levensduur van Dèr Mouw. Inderdaad, deze fout was lange tijd algemeen gangbaar, ook in verder voortreffelijke literatuurgeschiedenissen. Ik vermoed dat de vergissing teruggaat op het Herdenkingsartikel van Victor van Vriesland (zie noot 6), waarin deze schrijft dat Dèr Mouw onverwacht is overleden ‘ruim twee weken voor zijn zeven-envijftigste verjaardag’, waardoor men op 1862 als geboortejaar uitkomt. Vergelijk echter de correctie van de NRC van 28-7-1962 (geciteerd in mijn artikel in Hermeneus van 1963) als reactie op brieven van lezers die mopperden dat het blad in 1962 geen herdenkingsartikel aan Dèr Mouw had gewijd.

Johan Andreas Dèr Mouw

Eindnoten:

1 Zie b.v. M.F. Fresco, Zijn er specifieke methoden voor ‘kunstwetenschappen’ zoals de literatuurwetenschap? in *Spektator* jrg. 4, p. 556 - 569 (juni 1975).
2 Zie M.F. Fresco, Tot aan de grenzen van de methode (samenvatting) in *Handelingen van het 31ste Vlaamse Filologencongres* (april 1977), p. 75 - 78.
3 Vgl. o.a. N. Tertulian, Autonomie en heteronomie van de kunst in *Wijsgerig Perspectief op maatschappij en wetenschap*, jrg. 17 (1976/77), 3, p. 184 - 207 en M.F. Fresco, Zur Autonomie von Kunstwerken in *Lier en boog* jrg. 3, 1 (okt. 1977), p. 15-28.
4 Zie Dèr Mouw *Verzamelde Werken* III, o.a. p. 216, p. 205 - 208 en p. 221 - 239.
5 Grappig is dat de enige publicatie uit 1978 die - zover mij bekend - ontbreekt in de opsomming is: M.F. Fresco, Een verworpen fragment van Dèr Mouw in *Hermeneus* jrg. 50, 3 (lustrumnummer zomer 1978); het is weliswaar een voor de doelstelling van A.W. niet erg belangrijk artikel, maar dat geldt ook voor de artikelen van Bloem en Mesland.
6 Voor A.W. onmisbaar geweest was het proefschrift van A.M. Cram-Magré, *Dèr Mouw - Adwaita, Denker en dichter*, Groningen 1962 (diss. Amsterdam). Bovendien bevat dit boek een vrijwel volledige Dèr Mouw-bibliografie tot 1962. Het belangrijkste oudere werk had hij in Dèr Mouws Verzamelde Werken III herdrukt kunnen vinden, n.l. *Over Adwaita* van M. ter Braak uit 1925 en V.E. van Vriesland, *Herdenking van Johan Andreas dèr Mouw*, gedateerd 9 juli 1919, dus een dag na het overlijden van de dichter. Uit de periode tussen 1962 en 1978 zou ook vrij veel te noemen zijn, b.v. M.F. Fresco, *De dichter Dèr Mouw en de klassieke oudheid* (twee delen), Amsterdam 1972 (diss. Amsterdam 1971). Verder Van Vrieslands aan Kossmann vertelde herinneringen (1969) en Dèr Mouws brieven aan Fr. van Eeden, uitgegeven etc. door H.G. M. Prick (uitgave uit 1971 in de serie Achter het boek van het Nederlands Letterkundig Museum). Trouwens een kort bezoek aan het Letterkundig Museum had A.W. al veel wijzer kunnen maken.
7 Denk maar aan Dèr Mouws vakantiefantasie, waarin hij zich beschrijft als rijdend met wapperende baard op een everzwijn; zie P.P. Koster, Herinnering aan Adwaita in *Het boek van nu* VII, juni 1954 en VIII, febr. 1955.
8 Vgl. noot 6. Het proefschrift van Cram bevat veel biografisch materiaal, maar zij verwart de doelstellingen niet; biografisch zijn ook een paar fragmenten van Hans Redeker in *De nieuwe Stem*, juni 1953, juli-aug. 1953, jan. 1955 en mei 1955.

9 Dat schrijft mevrouw Cram in de voetnoot op p. 60. Over Dèr Mouws huwelijk en/of dochtertje spreekt zij o.a. p. 23, 26, 37, 45, 64. Zie ook Van Vriesland bij Kossmann.

10 F.C. Maatje, *Literatuurwetenschap*, derde, herziene en uitgebreide druk, Utrecht 1974, p. 141/42. (De vierde druk van 1977 verschilt afgezien van een woord vooraf nauwelijks.)

11 Een kleinigheid: bovenaan p. 62 zou de brug niet 180° maar 90° moeten draaien.

12 Vgl. noot 8 (en 6).

13 M.F. Fresco, A-dwaita 1863 - 1963 in Hermeneus jrg. 35, 4 (dec. 1963), p. 80.

14 Deze stelling heb ik nader trachten toe te lichten in M.F. Fresco, Bij Dèr Mouws taalgebruik, Enige prolegomena, in *Spektator*, jrg. 3, 5 en 7 (mrt. en mei 1974), p. 370 - 383 en 537 en 553.

Leiden, mei 1979

De leegte tussen twee lampen
De pöezie van Theo van Baaren
Hans van de Waarsenburg

Toen ik de gedichtenbundel *De leegte tussen twee lampen* van Theo van Baaren ter lezing in handen kreeg, dacht ik in eerste instantie met een debuut te maken te hebben. Dit werd misschien extra gestimuleerd door de regel die ik me uit diverse advertenties van uitgeverij Meulenhoff herinnerde: ‘Fijnzinnige eenvoud in de oorverdovende Nederlandse dichterswereld’. Verder ontbrak me ieder gegeven omtrent deze dichter. Een schande misschien, maar het was nu eenmaal zo. Bij eerste lezing werd ik getroffen door enkele aan Hendrik de Vries herinnerende verzen (b.v. pag. 6, 8, 25) en dat bracht me op het idee, dat het best wel mogelijk zou zijn, dat ik hier met een (mij) niet (zo) bekende, oudere dichter te maken zou kunnen hebben, van enerzijds enkele gedateerde verzen en anderzijds een aantal andere verzen waarin sprake is van het tegenovergestelde nl.: een zekere tijdloosheid.

Een aantal verzen sprak me zeker aan. Niet alleen door de leegte, die in de titel gesuggereerd wordt, maar die in het titelgedicht verder wordt uitgewerkt tot een intrigerend neerzetten van tegenovergestelden: het leven tegenover de dood, licht tegenover duister. In dit noodlot van tegenstellingen, die onverbrekelijk met elkaar verbonden zijn ontstaat de leegte, het vacuum, dat uiteindelijk als ‘een opgaan in’, een metafysische loutering ervaren wordt:

> De leegte tussen twee lampen
> waar licht aarzelt op de grens van licht
> en waar in de diepte het duister
> zichtbaar wordt door zijn
> onzichtbaarheid.
> (pag. 5)

Een ander intrigerend aspekt in deze bundel *De leegte tussen twee lampen* is het wat ik zou willen noemen, in picturale beelden gedachte gedicht. Gedichten die wat ‘olieverfachtiger’ aandoen, in tegenstelling tot de verfijndere gedichten, die men dan ook beter met lichtvoetige, poëtische aquarellen zou kunnen vergelijken. Ter illustratie twee voorbeelden:

> Een landschap dat alleen in dromen kan bestaan
> met logge zwarte vogels, groot als schapen,
> die op de stronken van ontwrichte bomen slapen.
> Hun gele ogen staren naar de maan,
> die barstende beschimmelende meloen,
> de schemerlamp van een gestoord seizoen.
> (pag. 18)

> De matte tinglans van het duister
> waait langs je gezicht,
> even hoor ik het gefluister
> van je ogen op mijn hand bewegen
> en wat de stilte jaren heeft verzwegen,
> wordt onverwacht licht,
> maar als het dag wordt,
> stoft alles weer dicht.

(pag. 20)

De reeds genoemde tegenstellingen in deze bundel zijn niet alleen inhoudelijk, maar treft men zoals de twee bovenstaande gedichten lieten zien, ook in de vorm aan: uiterst ingehouden, verfijnde en verstilde gedichten tegenover poëzie waarin de dichter de beelden barokker neerschrijft. Theo van Baaren balanceert in zijn poëzie op de grenzen van expressionisme en (soms speels) surrealisme. Waarvan het eerste -isme verbonden is met een nostalgisch vitalisme en het laatste met een berustend buiten de werkelijkheid treden: het leven dat wegglipt, vermengt zich met herinnering aan leven, liefde, terwijl de leegte, de dood, het niets onmiskenbaar verder en verder binnen dringt in de picturale werkelijkheid van deze gedichten.

Na lezing van *De leegte tussen twee lampen*, een intrigerende, inderdaad fijnzinnige bundel heb ik ook de twee voorgaande bundels bij ‘de goede boekhandel’ besteld: *Hoe-korter-hoeliever* (Meulenhoff, 1976) en *Op het water geschreven* (Meulenhoff, 1978).

In *Hoe-korter-hoe-liever* treffen we na lezing een ‘Nagezonden brief door C. Buddingh''

aan. En wat de lezer reeds vermoedde nl. dat hier niet alleen sprake was van een zeer persoonlijk, verfijnd, maar vooral ook bescheiden dichterschap wordt in deze brief door Buddingh' bevestigd.

Buddingh' refereert aan zijn eerste ontmoeting met Theo van Baaren in 1940, in Utrecht, haalt enkele herinneringen op aan deze voor hem (Buddingh') *'toen al èchte dichter'* en besluit zijn brief met het volgende onthullende citaat:

> Alleen: die verzen ook nog opsturen aan uitgevers of tijdschriftenredacteuren, daar kwam je niet toe, je had er geloof ik zelfs een aversie tegen. Daarom ben ik dubbel blij dat je deze bundel op aandringen van Hans van Straten en mij uit een van je vele, vele bureauladen te voorschijn hebt willen halen. (pag. 60)

Uit de in deze èn volgende bundel opgenomen bibliografie blijkt dat Theo van Baaren in 1939 als dichter debuteerde met de bundel *Gedichten* en enkele jaren later, in 1944 zijn 2e bundel *Versteend zeewier* publiceerde. Verder treft men een groot aantal publikaties aan in deze bibliografie, die talrijke terreinen bestrijken, behalve dat der poëzie. Daarvoor moet men wachten tot 1976, wanneer Theo van Baaren eigenlijk opnieuw debuteert met de reeds genoemde bundel *Hoe-korter-hoe-liever*. Ik vermeld deze aanvullende gegevens expliciet, niet om de via deze persoonlijke gegevens omtrent Theo van Baaren de waarde van zijn gedichten op te vijzelen, maar om de doodeenvoudige reden, dat de jongere, geïnteresseerde lezer niet op een verkeerd spoor wordt gezet: dat verdient deze boeiende poëzie van een te bescheiden dichter niet, een dichter die bijna een levenlang zijn gedichten gewikt en gewogen heeft.

En omdat, wanneer men eenmaal op het spoor is gezet, de gegevens zich soms zèlf aandragen een kort m.i. typerend fragment uit het boek *Kunst in crisis en bezetting* van Hans Mulder (Het Spectrum, Utrecht, Antwerpen, 1978), dat misschien meer zegt dan al het voorgaande:

> In Utrecht bestond er naast de kring van Jeanette Molsbergen nog een dergelijke groep (= *groepen rond illegale tijdschriften, hvdw*) rond Theo van Baaren, student èn dichter, en Jaap Romijn. Het was voornamelijk een gezelschap van litteratoren: Chris van Geel, Jan Wit, Cees Buddingh', Anthony Bosman, Henk Hospers, Hans Roduin en - als enige beeldende kunstenaar - Perdok. Deze vertelde, dat deze kring enorm veel voor hem betekende, omdat er *'een geestelijk klimaat gehandhaafd werd, terwijl in de omringende wereld alles wegviel'.* (cursivering van mij, hvdw)

Theo van Baaren: De leegte tussen twee lampen Meulenhoff. 72 blz. f 18,50

Literatuur uit Latijns Amerika(8) Paraguay Cees Zoon Met een inleiding van Anton Constandse

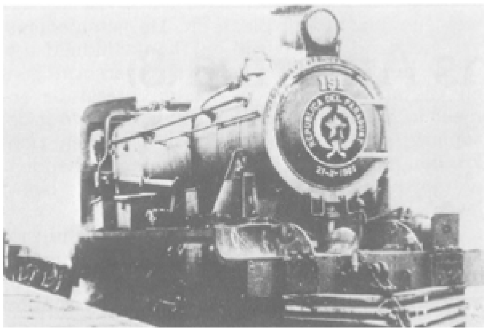
In Latijns-Amerika neemt Paraguay een bijzondere positie in, doordat de grote meerderheid van de bevolking wordt gevormd door Indianen, die hun guaraní-taal nog steeds spreken. Hoewel officiële statistieken, die weinig voorstellen, zeggen dat drie kwart der bevolking zou bestaan uit mestiezen, terwijl slechts drie procent authentiek indiaans zou zijn, moet dit laatste getal veel en veel hoger zijn. Bijna twee eeuwen lang (tot 1767) hebben de jezuiëten een groot deel van het land op zeer patriarchale wijze geregeerd en de bevolking straf georganiseerd, onder andere ten bate van de voedselproductie voor de parochies, en voor de export van huiden, katoen, tabak en yerba mate (een soort thee) terwijl ook de bouw van kerken, kloosters en kleine steden berustte op de arbeidskracht van de inheemse bevolking. Om deze afgezonderd te houden werd de Spaanse taal slechts onderwezen aan een indiaanse elite. Nog is het land in feite tweetalig, zij het sinds de onafhankelijkheid (1811) autoritair geregeerd door nakomelingen van Europeanen en Spaanssprekende mestiezen. Hoe weinig er in de structuur principieel is gewijzigd wordt bewezen door de volgende schattingen: de bevolking van maximaal drie miljoen inwoners bestaat grotendeels uit zeer arme arbeiders. Slechts honderdduizend kleine boeren bezitten eigen grond, terwijl tweeduizend rijke families tachtig procent van de bodem in handen hebben. Doordat de miljoenen hectaren, waarover ze beschikken, voor een aanzienlijk deel uit weiden bestaan, grazen daar zeven miljoen runderen met geringe melkgift. Ze zijn onvoldoende gemest. De voedselproductie voor de eigen bevolking is zeer verwaarloosd, zodat levensmiddelen moeten worden ingevoerd.

Het land geldt als het armste van Zuid-Amerika, met een zeer welvarende en beperkte bovenlaag. In de jaren na de tweede wereldoorlog is dertig procent van de behoeftige bevolking geëmigreerd (met een aantal intellectuelen) terwijl miljonairs uit Brazilië en multinationale ondernemingen (Standard Oil, General Motors, Fiat, Nestlé) aangelokt door belastingfaciliteiten en de zeer goedkope arbeid er winstgevende filialen hebben gevestigd. De kleine boeren en arbeiders vinden nauwelijks bescherming, tenzij door de medewerking van sommige priesters (onder wie jezuiëten) die agrarische coöperaties helpen stichten. Aangezien de overheid daarin een politieke bedreiging ziet werden ook in de naoorlogse periode herhaaldelijk geestelijken het land uitgewezen, nieuwe dorpen vernield, boeren gevangen genomen en gedood. De ontwikkelingshulp kwam voornamelijk de middenklassen en (o.a. via de corruptie) de rijken ten goede, terwijl de Verenigde Staten (die de meeste officieren hebben opgeleid) een geregelde stroom van moderne wapens aan de strijdkrachten hebben doen toekomen. Het aantal politieke gevangenen is niet bekend, maar in september 1977 ontsloeg president Stroessner er drieduizend, kort voor zijn bezoek aan Washington: hij werd daar toen door president Carter geprezen wegens ‘het herstel der mensenrechten’. Er werd wel door onwelwillende journalisten herinnerd aan het feit, dat Paraguay een smokkelcentrum is, diplomatiek beschermd, met hoge steekpenningen voor de leden van de regering en voor officieren, en dat via Paraguay

grote hoeveelheden hasjies en heroihe de Verenigde Staten binnenkomen. Maar Stroessner werd hier vorstelijk ontvangen.

Terwijl men de invloed van Noord-Amerika nog indirect zou kunnen noemen treedt Brazilië (nauwe bondgenoot van de Verenigde Staten) er veel directer op als voogd. Het legt door Paraguay een net van strategische wegen aan, om dit land en Bolivia beter te kunnen beheersen, de expansie dus naar het Westen (naar de Grote Oceaan) te kunnen bevorderen. Het wemelt in Paraguay van grote Braziliaanse zakenlieden, exploitanten van plantages en bossen, terwijl de republiek Brazilië de veertien energie-centrales controleert, die gedreven worden door de watermassa's van de grensrivier de Paraná, met als grootste de stuwdam van Itaipú. Dienaangaande is in 1973 een contract gesloten, waardoor Brazilië tegen hoge rente leningen verschaft voor het aandeel van Paraguay aan het project, terwijl de gewonnen electriciteit voor het grootste deel goedkoop wordt geleverd aan Brazilië. Dit

laatste land heeft ook de militaire bewaking van de kunstwerken op zich genomen, en in Argentinië (een overvleugelde concurrent) is al gesproken van ‘een geruisloze annexatie van Paraguay door Brazilië’.



De historie van het land is niet alleen rijk geweest aan oorlogen, ook aan dictatoren en tirannen. In 1954 is de toenmalige opperbevelhebber Alfredo Stroessner, van Beierse herkomst, in naam van de conservatieve Coloradopartij staatshoofd geworden, en hij was dit in het begin van 1979 nog altijd. Zijn ‘partij’ werd een persoonlijke onderneming, waarvan allen lid moesten zijn die in dienst stonden van de overheid. Natuurlijk werden de kwasi-verkiezingen aldus gemakkelijk gewonnen, des te meer door de manipulatie van de (grotendeels analfabete) massa's. Sinds 1958 is Stroessner elke vijf jaar herkozen. Hij stelde er wel prijs op dat er een geprefabriceerde oppositie zou zijn van dusgenaamde liberalen, die een aantal zetels mochten verwerven (hoogstens een derde) van het parlement, en enigermate deel hadden aan de voordelen van de politiek. Soms opponeerden ze, wat de schijn wekte van het bestaan van een parlementaire democratie. Alle werkelijke macht bleef echter geconcentreerd in handen van Stroessner, president en opperbevelhebber, eerste minister die alle andere ministers benoemt, plus de rechters van het hoogste hof, die een vetorecht kan toepassen ten aanzien van wetten die door het parlement worden aangenomen en kan regeren met de staat van beleg. Zelfs in Zuid-Amerika was het een ongewone prestatie, zij het met geweld van wapenen, voor de zesde opeenvolgende keer staatshoofd te worden.

ANTON CONSTANDSE

Paraguay is een van de Latijnsamerikaanse landen waarover bij ons het minst bekend is. Er zijn een aantal historische oorzaken verantwoordelijk voor het feit dat Paraguay een ‘eiland omgeven door land’ is, zoals de schrijver Roa Bastos het eens uitdrukte.

Even onbekend als het land zelf is de literatuur. Lange tijd is er alle reden voor geweest dat de literaire gebeurtenissen in Paraguay niet naar buiten doordrongen. Evenals op veel andere gebieden was de ontwikkeling van de literatuur nogal traag. Het land kan nauwelijks bogen op wat we zouden kunnen noemen: een literaire traditie. Tot aan deze eeuw heeft er in feite geen Paraguayaanse literatuur als zodanig bestaan. Van voor de Spaanse verovering is weinig overgeleverd, althans niet op schrift. De oorspronkelijke bewoners van Paraguay, de Guaraní-indianen, hadden uiteraard wel een traditie van mythologische verhalen, maar die leefde uitsluitend mondeling voort. Daarin kwam ook in de koloniale tijd vrijwel geen verandering: uit die periode stamt alleen wat lyrische poëzie. De eerste honderd jaar van de onafhankelijkheid bleef het land in literair opzicht een woestijn, waar slechts hier en daar een schamel struikje uit de grond stak.

Pas rond de eeuwwisseling kwam er iets op gang, dat evenwel voor een groot deel aan één man kan worden toegeschreven, een buitenlander nog wel: de Spanjaard Rafael Barret. Sindsdien veranderde er wel wat, maar tot op de dag van vandaag kan men niet zeggen dat er in Paraguay van een overvloedige literaire produktie sprake is. In weerwil van wat sommige optimisten willen doen geloven valt er weinig te ontdekken van wat literatuurhistorici graag 'stromingen' of 'scholen' noemen. Wel is er een (groeiend) aantal schrijvers dat in binnen- en buitenland een reputatie wist op te bouwen, en van wie enkelen zeker hebben bijgedragen aan de grote bloei van de Latijnsamerikaanse literatuur. Het is echter een weinig coherent geheel, het gaat meer om geïsoleerde auteurs en werken. Thematisch is er wel een grote verbondenheid te bespeuren in de stroom boeken die uit deze hoek komt, maar de kwaliteit is wisselvallig.

Enkele zeer evidente zaken drukten hun stempel op de wijze waarop de cultuur en met name de literatuur in Paraguay zich heeft ontwikkeld tot wat zij nu is.

Tweetaligheid

Paraguay is vrijwel tweetalig. Naast het door de veroveraars ingevoerde Spaans spreekt het merendeel van de bevolking ook nog de oorspronkelijke Indianentaal Guaraní. Nu is het in nagenoeg alle landen van Latijnsamerika zo dat naast het Spaans een of meer inheemse talen bestaan. Maar meestal is het een kwestie van of-of: men spreekt of Spaans of de Indianen-

taal. In een land met een grote Indianenbevolking als Peru is het percentage dat zowel Castiliaans als Quechua of Aymara spreekt vrij klein. In Lima is naar schatting zo'n tien procent van de inwoners tweetalig, een cijfer dat ook geldt voor Mexico-stad. In de Paraguayaanse hoofdstad Asunción daarentegen beheerst drie-kwart van de mensen zowel Guaraní als Spaans.

Als belangrijkste oorzaak voor het voortbestaan van de inheemse taal wordt beschouwd het feit dat de Conquistadores zich snel met de autochtone bevolking hebben vermengd. De Spanjaarden die naar dit deel van de Nieuwe Wereld kwamen hadden, in tegenstelling tot in andere gebieden, weinig bezwaren tegen huwelijken met inheemse vrouwen. Aangezien de opvoeding van de kinderen voor rekening van de vrouw kwam, was het Guaraní de taal die men van jongsaf leerde. Het bleef de taal die thuis werd gesproken en bijgevolg onder vrienden, in dienst, etc. Het Castiliaans was de officiële, de ambtelijke taal van de kolonist. De Spanjaarden hebben heel wat moeite gedaan het Guaraní, een konstante belediging van de superieure Europese beschaving door de barbaren, te onderdrukken. In dit streven werden zij ook gehinderd door de Jezuïeten. In hun bijna twee eeuwen lange verblijf in Paraguay dreven deze religieuzen de Indianen in grote kolonies bijeen, waar zij min of meer buiten de maatschappij leefden, onttrokken aan het gezag van de Spaanse kroon. Bovendien was het een Jezuïet die het Guaraní van een schrift voorzag.

Het Spaans is tevens de taal van de ‘kultuur’. De meeste schrijvers hanteren het Spaans, vooral ook omdat schrijven in Guaraní isoleert: het zou alleen gelezen kunnen worden in hun eigen land, en daar is ongeveer de helft van de bevolking analfabeet. Voor het gros van de auteurs geldt trouwens, evenals voor de meeste mensen in het land, dat het Guaraní nog steeds het echte kommunikatiemiddel is, de enige taal waarin men denkt en voelt. Het gevolg van deze tweeslachtigheid zal duidelijk zijn. De Paraguayaanse schrijver zit voor een groot deel te vertalen, te interpreteren. Hierdoor verliest het werk veel van zijn direktheid. Want juist voor vele literaire ‘foefjes’, beelden, metaforen, uitdrukkingen, zinswendingen alsmede de hele symboliek moet de schrijver zijn toevlucht zoeken tot het Guaraní, en niet het Spaans dat vrijwel altijd zijn tweede, aangeleerde, taal is. Dit leidt tot onvolkomenheden en mislukte beelden, want vaak is goed zichtbaar dat het een ‘mentale’ vertaling is van wat de schrijver wil zeggen. Het bilinguïsme heeft op de ontwikkeling van de Paraguayaanse literatuur remmend gewerkt en doet dit nog dagelijks.

Oorlogen en diktators

In het bepaald niet geweldloze kader van de historie van Latijns Amerika neemt Paraguay wel een bijzondere plaats in. De geschiedenis van het land is vanaf de onafhankelijkheid tot op de huidige dag een lange reeks van oorlogen en diktators. Hierdoor was de literatuur en meer in het algemeen de kultuur, zelfs voor de toplaag, een luxe bezigheid die weinigen zich konden permitteren. De meeste mensen hadden het gewoon te druk met hun pogingen te overleven.

Kort nadat Paraguay zich als eerste land van Latijns Amerika had losgemaakt van Spanje (1811) kwam dr. Francia aan de macht. Een zonderlinge figuur, die theologie en rechten had gestudeerd, en zich liet benoemen tot ‘Eeuwig diktator’. Francia

regeerde met buitengemeen straffe hand, waarbij de ekonomische onafhankelijkheid van Paraguay zijn grootste streven was. Het land werd volledig geïsoleerd, er werd bijna letterlijk een muur opgetrokken tegen invloeden van buitenaf. De diktator nam het onderricht van de jeugd ter hand: het verhogen van het ontwikkelingsniveau van de lagere groepen van de bevolking was een van de prioriteiten. Door het stichten van veel lagere scholen wist hij het analfabetisme tot een ongekend laag percentage terug te brengen. Op dit niveau stopte Francia echter. Hij voerde een uitgesproken anti-kulturele politiek: lezen en schrijven was nuttig, maar verdere ontwikkeling bracht zijn eigen positie in gevaar. Ieder uiting van kultuur werd dan ook meteen de kop ingedrukt en de zondaars werden genadeloos gevolgd.

Francia's opvolger Carlos Antonio Lopez voerde een aanzienlijk verlichter politiek bewind. Hij zette de onafhankelijke koers van zijn voorganger voort, maar doorbrak de volkomen isolatie. In zijn regeringsperiode maakte Paraguay een stormachtige ontwikkeling door, het land was zijn tijd in Latijns Amerika ver vooruit: er waren hoogovens, scheepswerven en er kwam de eerste spoorlijn van het continent. Bovendien werden voorwaarden geschapen voor een kulturele ontwikkeling. De eerste drukpers begon te draaien in Asunción en in 1845 verscheen de eerste krant. Vijftien jaar later werd zowaar een literair tijdschrift opgericht.

De resultaten waren vooralsnog weinig indrukwekkend. Het bleef bij wat schuchtere poëzie. Lopez' zoon Francisco Solano had in Europa gestudeerd en daar in de hoogste kulturele kringen verkeerd. Hij zou zeker de door zijn vader ingezette lijn hebben gevolgd, als hij daar de kans toe had gekregen. Van buiten af werd dat echter verhinderd. De onafhankelijke ekonomische koers van Paraguay was al jaren een doorn in het oog van Engeland, dat als feitelijk machthebber in Zuid Amerika op dat moment bang was dat buurlanden dit slechte voorbeeld zouden volgen, wat de ontwikkeling van het kapitalisme zou schaden. In 1865 werd daarom een aktie op touw gezet, waarbij Paraguay door de aan de Britten ondergeschikte

regeringen van Brazilië, Uruguay en Argentinië werd aangevallen. Het werd een complete uitroeiingsoorlog, de Guerra de la Triple Alianza, een strijd van vijf jaar welke de bevolking van Paraguay decimeerde, waarin vrouwen en kinderen de open plaatsen op het slagveld moesten vullen. Lopez zelf sneuvelde in de laatste slag, het geweer in de hand, hetgeen hem een heldhaftig en romantisch imago bij het nageslacht bezorgde.

Carlos Antonio Lopez.

Tegen het einde van de eeuw begon men deze periode te verheerlijken. Er ontstond een soort nationalistische geschiedschrijving die moest doorgaan voor literatuur. Al naar gelang het uitkwam historie of fictie, alles in het belang van het ophemelen van de heldenmoed van Lopez, de heroische strijd van het volk, de grootsheid van het vaderland.

Het eerste kwart van de twintigste eeuw is een aaneenschakeling van nieuwe diktators en burgeroorlogen, de laatste met veel sarcasme ‘revoluties’ genoemd. In 1932 trof het noodlot Paraguay weer. Een konflikt tussen twee oliemaatschappijen over vermeende vondsten in de Chaco-woestijn leidde tot een drie jaar durende oorlog tussen Paraguay en Bolivia. Juist deze strijd scheen een proces van bewustwording op gang te brengen bij grote groepen van de bevolking, scheen de mensen de ogen te openen. De weerslag daarvan vinden we in de literatuur terug, een complete omwenteling vond plaats. Talloze tijdschriften zagen het licht, voornamelijk gevuld met poëzie.

Het land was nog lang niet uit de problemen. In 1947 barstte een burgeroorlog los en de afloop daarvan dwong vele mensen, onder wie talrijke intellectuelen en schrijvers, het land te verlaten. Een situatie die verergerde toen in 1954 generaal Stroessner de macht greep en de rechtse militaire diktatuur vestigde die volgende maand zijn 25-jarig bestaan viert.

Ballingschap

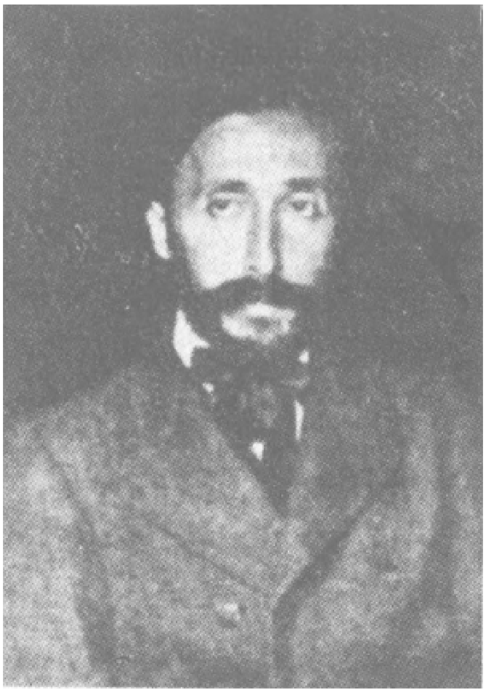
Het ballingschap is een wezenlijk kenmerk van de hele Latijnsamerikaanse literatuur. De geschiedenis van het kontinent is een golfbeweging van periodieke uittochten, amnestie en daarop volgende terugkeer van grote groepen mensen. In Paraguay was het tot 1947 niet anders. De burgeroorlog en de staatsgreep van Stroessner bestendigden de situatie. Vanaf dat moment kan men spreken van een eenrichtingsverkeer: wie buiten is blijft buiten en krijgt gezelschap van nieuwe groepen. De exodus komt eerst uit politieke overwegingen op gang, later komt daar ekonomische noodzaak bij. Volgens schattingen verblijven er nu zo'n 700.000 Paraguayanen buiten hun land, weinig minder dan een derde van de totale bevolking.

Sinds 1947 is de Paraguayaanse literatuur ondenkbaar zonder ballingschap. Onder de vluchtelingen bevonden en bevinden zich veel schrijvers. Men kan zeggen dat sindsdien zeker de helft van de literatuur in het buitenland wordt geproduceerd.

Thematisch wordt de letterkunde voor een groot deel beheerst door het ballingschap. Er is een echte exil-literatuur ontstaan, waarbinnen een duidelijke ontwikkeling is te onderkennen. Als zodanig is het een voorloper geweest van een tendens die zich de laatste jaren heeft doorgezet in de literatuur van vele Latijnsamerikaanse landen; door de verslechterde situatie op het kontinent werd het leger van schrijvers in ballingschap groter dan ooit. Er zijn enkele goed te onderscheiden fases in de Paraguayaanse ballingschapsliteratuur van de laatste dertig jaar, fases die we nu langzaam terug zien in bijvoorbeeld veel Chileens werk.

De eerste jaren na 1947 worden met name in de poëzie gekenmerkt door nostalgie. Daarin heeft het vaste geloof en het vertrouwen in het tijdelijke van het verblijf elders de overhand. Hiermee gepaard gaat dat in veel verhalen en romans de hoofdpersonen aktief werken aan hun terugkeer, in hoofdzaak door te strijden

voor een politieke omwenteling door middel van guerilla-aktiviteiten. De fase daarna beweegt de schrijver zich tussen hoop en twijfel omtrent de gewenste terugkeer. Velen geven zich tenslotte over aan de overtuiging dat hun ballingschap uitzichtloos is. Met name de ouderen, al dertig jaar van huis, berusten in hun lot, verbitterd en sarcastisch, zonder enig geloof in de mensheid.



Rafael Barret

Na de Guerra de la Triple Alianza (de 'Grote Oorlog') ziet men voor het eerst een stroom publikaties op gang komen. Wat als proza opduikt heeft echter weinig met literatuur te maken. De meeste werken hebben een historische of sociologische opzet. Ze zijn doorweven met kroniek- en getuigenisachtige trekken, vaak zeer emotioneel en levendig. Het is een mengelmoes van fiktie en wetenschap, waarbij beide elkaar negatief beïnvloeden, of zoals Roa Bastos het noemde 'Kulturologie'.

Dit hangt samen met de inhoudelijke kant van de publikaties: vrijwel zonder uitzondering onvoorstelbaar nationalistisch. Men schrijft over het 'grootse' verleden van Paraguay en het heldendom tijdens de oorlog. Plaats voor kritische noten is er niet, want de geschriften zijn bedoeld om, zoals een van de auteurs Goycoechea Menéndez zegt, 'de nationale geest te verheffen'.

Er is een buitenlander voor nodig om door deze zelfverheerlijking heen te breken. De Spanjaard Rafael Barret, van goede komaf maar financieel aan lager wal geraakt en betrokken bij een schandaal in Madrid, verlaat zijn land in 1904 en vestigt zich in Asunción in 1904. In Spanje had hij al enige journalistieke faam verworven en in zijn woonplaats pakt hij die draad weer op. Barret staat versteld van hetgeen er in dit land wordt gepubliceerd en gaat dan ook dwars tegen alles en iedereen in. In zeer felle en sarcastische artikelen valt hij zijn collega's aan, verwijt hen kritiekloos gebazel over het verleden en blindheid met betrekking tot de ellendige toestand waarin veel

Paraguayanen leven. Hij reist veel door het land en is vooral geschokt door de feitelijke slavernij waarin de arbeiders op de plantages werken waar ‘yerba mate’ wordt verbouwd, een theesoort die in Paraguay en Argentinië wordt gedronken. Die situatie beschrijft hij in zijn bekendste boek: *Lo que son los yerbales* (Wat de mate-plantages zijn, 1908). Daarnaast verschijnt de bundel *El dolor paraguayo* (De Paraguayaanse pijn, 1909), waarin hij zich meer algemeen uitlaat over het land dat ‘ijlt als een stervende en ons flarden van zijn enorme historie in het gelaat werpt’.

Barrets werk is een soort literaire journalistiek en zijn stukken zijn misschien het beste te karakteriseren als columns. Zijn technisch kunnen is groot en zijn stijl die veel van zijn doorgaans korte stukken tot juweeltjes maakt is superieur. Vooral de artikelen waarin hij zijn collega's op de hak neemt zijn kwalitatief van hoog gehalte. Vaak krijgen zijn stukken het karakter van een kort verhaal. Er zijn er 30 gebundeld, waaraan hij in de eerste plaats zijn positie in de literatuurgeschiedenis dankt. Al in 1910 verliet een doodzieke Rafael Barret Paraguay om in Frankrijk in datzelfde jaar te sterven. Het is onvoorstelbaar welk een invloed deze Spanjaard, die slechts zes jaar in Paraguay woonde en werkte, heeft gehad op de literatuur van het land. Die invloed is terug te vinden in praktisch alles wat er na hem is geschreven, hoewel het even duurde voor dit naar buiten kwam.

Voorlopig bleef de stroming van de helden-vereerders en navelstaarders de boventoon voeren. Zij deden weinig anders dan het minderwaardigheidskomplex met betrekking tot hun land van zich af schrijven. Het was een ook buiten de literatuur conservatieve groep met als leiders Natalicio González en Juan O'Leary. De laatste formuleerde de visie van de groep het meest ondubbelzinnig door te schrijven dat ‘kritische literatuur verwerpelijk is omdat die leidt tot de vernietiging van de versluierde illusies’.

Gabriel Casaccia

In het begin van de jaren dertig pakt Julio Correa de draad van Barret weer op. Hij publiceert enkele verhalen in de stijl van de Spanjaard, even fel en sarcastisch. Hij doet dit aan de vooravond van de Chaco-oorlog (1932-1935), die een breekpunt in de Paraguayaanse literatuur is. Een van de voornaamste auteurs die zich in die jaren meldt is Gabriel Casaccia (1907). Hij publiceert een verhalenbundel en een roman, maar de echte doorbraak komt pas in 1947, als hij met zovele anderen het land moet verlaten. In dat zelfde jaar verschijnt de verhalenbundel *El Pozo* (De put), in 1952 gevolgd door de roman *La Babosa* (De slak). Hieraan voegt hij nog twee romans toe, *La Llaga* (De wond, 1963) en *Los Exiliados* (De ballingen, 1966).

Casaccia zet zich af tegen de toestand in Paraguay. Het leven van de ballingen (zelf vestigt hij zich in Buenos Aires) speelt een belangrijke rol in zijn werk, genoeg om hem het predikaat anti-patriottisch te bezorgen. De visie van Casaccia is bijzonder zwartgallig en pessimistisch. Zijn hoofdpersonen zijn anti-helden, vaak profiteurs die ten koste van anderen vooruit willen komen. Hij schildert een leeg bestaan vol smerige mensen met lage passies. Ook de ballingen zelf komen er niet best af. In zijn sobere, funktionele stijl stelt hij de problemen keihard zonder iemand te sparen. In *Los Exiliados* tekent Casaccia de ballingen af als een stel gefrustreerden, die geen uitweg meer zien en daardoor geheel verworden. Een typerende ontwikkeling in exil-literatuur, die Casaccia tot in de uiterste konsekwenties doorvoert, waarbij zijn lotgenoten meedogenloos worden geanalyseerd.

Augusto Roa Bastos

De belangrijkste Paraguayaanse schrijver is zonder twijfel Augusto Roa Bastos (1917). Roa Bastos is 17 jaar als de Chaco-oorlog uitbreekt en hij naar het front wordt gestuurd. Dat is een ervaring die zijn verdere leven tekent: hij merkt dat er in dergelijke situaties weinig heroïsme te pas komt; de mensen creperen van honger en dorst en worden door de omstandigheden beesten. Na de oorlog is hij journalistiek actief, neemt duidelijk stelling in de burgeroorlog van 1947, waardoor hij het land moet verlaten en zich vestigt in Buenos Aires.

Daar publiceert Roa Bastos in 1953 de verhalenbundel *El trueno entre las hojas* (De donder tussen de bladeren). Het is een serie van 17 verhalen over het leven in Paraguay. Schetsen waarin geweld (een voorname trek van de Latijnsamerikaanse literatuur) in alle mogelijke vormen een grote rol speelt. Daarnaast is een element dat we in veel van de Paraguayaanse literatuur vinden en dat een steeds essentiëlere plaats gaat innemen in het werk van Roa Bastos het geloof in zijn land: een mengeling van christendom, Indiaanse mythologie en bijgeloof. Het grote talent dat uit deze bundel spreekt wordt in 1960 bevestigd met de roman *Hijo de hombre* (Zoon des mensen), een van de absolute hoogtepunten van de Zuidamerikaanse literatuur (binnenkort in Nederlandse vertaling).

Het boek is een panorama van de geschiedenis van Paraguay, van de laatste jaren van dictator Francia (omstreeks 1830) tot 1947. Deze periode wordt niet-chronologisch, vanuit het perspectief van verschillende personen, verteld. De hoofdfiguur is Miguel Vera, die uiteindelijk het manuscript blijkt te hebben geschreven. De zoon des mensen is een houten christusbeeld, gemaakt door een lepralijder die zich terugtrekt in het bos om te sterven. Het beeld zet het dorp aan tot verzet tegen kerk en machthebbers. Het is het symbool van degene die het Paraguayaanse volk zal verlossen: dat zal niet de zoon van God zijn, maar de zoon der mensen. Het is de dualiteit tussen het sterke religieuze gevoel van passiviteit en berusting aan de ene kant en daartegenover de strijdbaarheid, de collectieve rebellie. Het boek heeft sterk mythische kanten, die het uittillen boven het niveau van een historische roman. De hoofdpersoon Vera staat voor de intellectueel die scherp analyseert maar niets doet, niets kan

doen. Die een buitenstaander blijft met grote bewondering voor de ‘gewone’ mensen die zich vol overgave in de strijd werpen.

Behalve een aantal verhalenbundels, waarvan *El Baldío* (1965) de belangrijkste is, volgt in 1974 Roa Bastos' tweede roman, *Yo el Supremo* (Ik de Allerhoogste). Het is een omvangrijk experimenteel werk over dr. Francia, de dictator uit het begin van de vorige eeuw. De roman is technisch vernieuwend, een collage van (auto) biografische elementen, documenten, commentaren en filosofische uiteenzettingen. Het boek werpt tevens het beeld dat tot dusver van de zonderlinge Francia bestond (bijna uitsluitend gebaseerd op geschriften van politieke tegenstanders) volledig omver.

Naast deze twee grote mannen van het Paraguayaanse proza is in de jaren 50 en 60 een aantal nieuwe auteurs naar voren gekomen. De groep die werkelijk opvalt blijft echter een gezelschap van beperkte omvang. Genoemd moeten zeker worden Juan Batista Riverola, Jose Luis Appleyard, Carlos Villagra Marsal en Ruiz Nestosa.

Een van de meest markante figuren van de generatie na Casaccia en Roa Bastos is Rubén Bareiro Saguier. Hij woont sinds 1962 in Parijs waar hij aan de universiteit Latijnsamerikaanse literatuur en Guaraní doceert. Bareiro Saguier heeft zich ontwikkeld tot de belangrijkste criticus van Paraguay. Daarnaast publiceerde hij poëzie en de verhalenbundel *Ojo por diente* (Oog om tand), waarvoor hij in 1971 de bekendste prijs van Latijnsamerika, die van het Cubaanse Casa de las Americas, kreeg.

Onder de jongeren valt op Lincoln Silva (1944). Deze sinds anderhalf jaar in Nederland wonende auteur debuteerde met poëzie. Zijn beste werk bestaat uit twee korte romans *Rebelión después* (1970) en *General general* (1975). Het laatste boek beschrijft de opkomst en ondergang van de man die zich ziet als degene die zijn volk moet redden voor de komende Zondvloed. Het is het drama van de ‘omgekeerde’ held, een bijtende satire op de macht die is ‘voorbeschikt’. Ook bij Silva vinden we

een vermenging van mythologie en realiteit, een sfeer die in veel Paraguayaans proza terug te vinden is.

Poëzie

De traditie van de volkspoëzie, grotendeels mondeling overgeleverd, wordt omstreeks 1930 opgepikt door Julio Correa (1890-1953). Deze bouwt er een imposant toneeloeuvre mee op. Hij is bekend geworden als de stichter van het Guaraní-theater, een in de jaren 30 en 40 ongekend populair volkstoneel in de oorspronkelijke Indianentaal. Correa slaagt er als geen ander in de onlustgevoelens die tijdens de oorlog aan de oppervlakte kwamen te vertolken. Zijn formule slaat zo aan dat de Spaanstalige toneelschrijvers geen voet meer aan de grond krijgen.

Het legioen dichters in het Paraguay van deze eeuw telt twee namen wier werk boven dat van de rest uitsteekt en wier invloed navenant is. De eerste is Herib Campos Cervera (1908-1953). Van hem is slechts een klein oeuvre over, dat zoals ook zijn leven in het teken staat van ballingschap. Twee keer moet Campos zijn land verlaten. De eerste maal tijdelijk. Hij komt in contact met collega's in Argentinië en Uruguay, waar hij een tijd optrekt met de Spanjaard García Lorca. De tweede keer in 1947 is het afscheid voorgoed. In Argentinië publiceert hij de bundel *Ceniza redimida* (1950), waaraan postuum in 1966 *Hombre secreto* wordt toegevoegd. Campos was zijn leven lang geobsedeerd door de dood. Zijn poëzie is triest en angstig. Sleutelwoorden zijn zout, kalk en as. Zijn bekendste gedicht is *Un punado de tierra* (Een handvol aarde), een nostalgische zang van de balling die terugverlangt naar zijn land.

Dezelfde gebeurtenis in 1947 brengt Elvio Romero (1926), die actief vecht in het conflict, de grens over met het manuscript van zijn eerste gedichten, *Dias roturados*. De richting daarvan, sterk sociaal betrokken, werd bepaald door contacten met Correa en het werk van Barret. Zijn poëzie wordt gekenmerkt door opstandigheid, strijdbaarheid en daarnaast een sterke verbondenheid met de natuur. Slechts

één bundel is vrij van deze thema's en blijft beperkt tot liefdespoëzie. De belangrijkste bundels zijn *Dias roturados* en *Los innombrables*. Miguel Angel Asturias zei over Elvio Romero: ‘Het belangrijkste van Romero is de smaak van aarde, hout, water, zon; de kracht waarmee hij zijn thema's behandelt, het interpreteren van het drama van zijn land. Zijn poëzie is doortrokken van het leven, het vuur van het leven.’ Elvio Romero publiceert nog steeds regelmatig en wordt gerekend tot de topdichters van het continent.

Lincoln Silva
Generaal generaal (fragment)

XIII

In een interview met een Noordamerikaanse krant (The Guardian) over de mensenrechten verklaarde Sanabria dat ‘bisschoppen niets anders zijn dan pastoors in technicolor’ en dat hij ervan overtuigd was dat ‘Paraguay een wereldmogendheid zal worden op de dag dat olie vervangen wordt door Aniline’.

‘De democratie in Latijns Amerika is mislukt’, verklaarde hij bij die gelegenheid en even later omschreef hij zichzelf als een ‘presocraat’. Want op een continent waar iedereen in de gevangenis zit, ligt de toekomst in de presocratie, dat wil zeggen, de macht aan de presos (= gevangenen)’.

De journalist beschreef hem als een man met de manieren van een chimpansee, de energie van een dictator en de verbazingwekkende intelligentie van een schrijver van politieromans.

Hij bevestigde dat hij Arabisch en Aramees sprak en dat het Traktaat van Koprocas zowel een gecomprimeerde versie was van de Kamasoetra, de Zend-Avesta, de Bijbel, de Koran, de Republiek, de Heilige Graal als van andere boeken die Fritz Hoffmaister voor Ludwig van Beieren had gedrukt en die door de zuster van Goethe naar Paraguay

waren gebracht op haar reis naar Asunción op uitnodiging van Elisa Alicia Lynch, ten tijde van Francisco Solano López.

Het ging volgens de Amerikaanse verslaggever om de eerste betrekkelijk serieuze poging de belangrijkste ideeën uit de oosterse en westerse filosofie in een werk te verenigen, in een nieuwe, kosmogonische en universele synthese. Een dubbelzinnige en wat overdreven voorstelling van zaken, maar er zit een kern van waarheid in.

Het Traktaat van Koprocas heeft een lederen band en de titel is bewerkt met bronsweefsel. De bladzijden zijn van apevel en beschreven met gekleurde letters die met onwaarschijnlijk vakmanschap van de ene kant naar de andere kant zijn genaaid. Een oogverblindend voorwerp.

Eerder dan een triomf der schrijfkunst lijkt het een minutieus borduurwerk.

Het bevindt zich op dit moment in het museum van Encarnación, in de vitrine met heidense relikwieën.

Maar genoeg over dit boek, laten we verder gaan met het interview.

‘Wat zou ik over de mensenrechten kunnen zeggen dat u nog niet weet?’, begon Sanabria.

‘Ziet u die muur daar in de verte?’

‘Die zie ik’, zei de verslaggever.

‘Dat is de gevangenis van Tacurú, een waar graf voor levenden.’

‘Zijn er veel politieke gevangenen in Paraguay, meneer Sanabria?’, vroeg de journalist.

‘Veel? Laat me niet lachen. Zijn er vrije mensen in Paraguay, zou u moeten vragen.’

‘(...)’

‘Er zijn mensen die daar al 19 jaar zitten opgesloten. Niemand weet of ze nog leven of allang dood zijn. Zo nu en dan hoor je wat doffe geluiden op de bodem van de onderaardse kerkers. Weet u wat dat voor geluiden zijn, mister?’, vroeg Sanabria.

‘Ik weet het niet’, zei de verslaggever.

‘Het zijn de skeletten van de dode gevangenen, ze kraken bij het uiteenvallen, de botten verspreiden zich in het duister, wanneer er andere lijken op de hoop worden gegooid om plaats te maken voor de nieuw aangekomen gevangenen.’

‘Men zou hulp moeten inroepen van internationale organisaties, lijkt u niet, meneer Sanabria?’ zei de journalist, enigszins verbluft.

‘Laat me niet lachen, mister’, zei Sanabria, ter-

wijl hij met een potlood op zijn hoofd krabde. ‘Waarom zegt u dat?’

‘Er is geen heilige in de hele kosmos voor wie dit land niet een kaars heeft gebrand. Iedereen kent de tragedie van Paraguay, maar niemand interesseert zich voor ons. God weet waarom. Misschien omdat we geen uranium hebben of omdat ze denken dat we verzinsels de wereld insturen, dat we opscheppen met deze griezelverhalen.’

‘In Chicago zijn we van alles op de hoogte, meneer Sanabria’, zei de verslaggever.

‘Daar twijfel ik niet aan, mister’, zei Sanabria. ‘Tenslotte zijn de Yankees verantwoordelijk voor alles wat er in dit land gebeurt.’

‘Wat zegt u, meneer?’

‘Ik zei dat de Yankees veel te maken hebben met deze zaak.’

‘Ik ben geen Yankee, meneer, ik kom uit het zuiden’, zei de journalist.

‘Nog erger’, zei Sanabria.

‘Wat zegt u?’

‘Ik zei dat het ergste hier gebeurde op de dag dat er een Nederlandse ambassadeur kwam om in naam van de Verenigde Naties te onderzoeken of in Paraguay de mensenrechten worden nageleefd. Dat hoorden we op de radio. De dictator vond het helemaal niet leuk. Maar er zat niets anders op dan de diplomatieke gezant te ontvangen.

Toen die persoon aankwam - Van der Puten heette hij geloof ik - stonden ze hem na het onderhoud, de toespraken en de onderscheidingen eindelijk toe een gevangenis te bezoeken. Maar in plaats dat ze hem naar de politieke gevangenen brachten stuurden ze hem in een cel met mensenetende Indianen. De bewakers lieten hem uiteraard volkomen ongehinderd binnengaan. Maar stel je voor, toen hij de derde poort van de gevangenis door was, stortten de wilden zich op hem en begonnen hem zonder meer te verslinden.

Weet u hoe het geval afliep?’

‘Geen idee’, zei de Amerikaanse journalist. ‘Nederland stuurde een nota, waarin duidelijk werk gemaakt dat het opeten van de ambassadeur als een onvriendelijke daad jegens Nederland werd beschouwd.’

(...)

‘Toen opperde onze regering (excusez le mot) de Nederlandse minister van Buitenlandse Zaken dat zij de Paraguayaanse ambassadeur in Amsterdam ook maar moesten verslinden. Om genoegdoening volgens het vigerende internationale recht

te krijgen voor het veroorzaakte grote verlies. Wat vindt u van die geschiedenis, meneer de journalist?'

'Vreselijk, niet?'

'Welnu, zo gaan we in dit land om met de mensenrechten.'

'Als u mocht kiezen', vroeg de verslaggever aan het einde van het lange interview. 'Wat zou u liever zijn in dit leven, meneer Sanabria, schrijver of politicus?'

'Ik zou een revolutie willen maken', verklaarde Sanabria. 'Maar ik weet nog niet waar ik moet beginnen. Ik weet alleen dat het volk me nodig heeft en verwacht dat ik het red voor de volgende Zondvloed.'

Herib Campos Cervera
Een handvol aarde (fragment)

II

Nu ben ik weer naakt.
Naakt en desolaat
op een klip van herinnering;
verloren tussen bochten en duisternis.
Naakt en desolaat,
ver van het vastberaden symbool van jouw bloed.
Ver

Ik heb niet meer de vervlogen jasmijn van je sterren
noch de nachtelijke belegering van je wouden.
Niets: noch je dagen van gitaar en messen,
noch de onheuglijke helderheid van je hemel.

Slechts als een steen of een kreet
noem ik je en, wanneer ik tracht
terug te keren naar de gestalte van je naam,
weet ik dat de Steen steen is en dat het Water van de rivier
vlucht van je overstelpende middel en dat de vogels
de hoge beschutting van de vernederde boom gebruiken
als een afgrond voor hun zang en hun vleugels.

III

Maar zo, lopend, onder vreemde wolken,
over de kunstmatige profielen van andere volken
hervind ik je plotseling.

Tussen momenten van onoverkomelijke eenzaamheid,
of langs blinde wegen van muziek en korenvelden,
ontdek ik dat je je languit naast mij uitstrekt
met je doornenkroon en je me schone
gedachten oproept aan guarani-meisjes en sinaasappelen.

Jij bent in mij, je loopt met mijn stappen,
je spreekt door mijn keel; je verheft je in mijn kalk
en je sterft, wanneer ik sterf, elke nacht.

Je bent in mij met al je vaandels;
met je kleine boerinnehanden
en je kleine ongeneeslijke maan.

Onvermijdelijk
- met de punctuele standvastigheid der constellaties -
komen tot mij, aanwezig en tellurisch:
je haar stortvloed van regens;
je heimwee naar zee en je immense
last aan dorstige vlaktes.

Jij woont in mij en ik woon in jou,

gedompeld in je wonden
waak ik over je voorhoofd dat, al stervende, ontwaakt.

Ik leef in vrede met je;
noch de raven noch de haat
kunnen mij afsnijden van jouw middel:
ik weet dat ik jouw Wortel en jouw Som meedraag
op de bergketen van mijn schouders.

Een handvol aarde: dat wilde ik van Je
en dat heb ik van Je.

Elvio Romero

Brief

Ik zal je schrijven, mijn lief, vanuit een klank
van vertrapte aarde
vanuit een diepe put, staande, vanuit een lommerrijke
uithoek van vlammen
vanwaar de Roos der Winden
haar bloembladen uitwast.
Vandaar zal ik je schrijven, naar het diepe licht
van een verre ster,
vanwaar ik me ook bevind en jij me niet vindt
mij zoekend op de kaart,
zal ik je schrijven over dingen van volkomenheid
naar het vaste punt waar de dageraad uitbot.

Vanaf het geraas van de zee of van het land
zal ik je deze brief schrijven.

Vanaf het moment waarop ik wist hoe mooi je was
zal ik je deze brief schrijven.

Vanaf de lichtval van je glimlach
zal ik je deze brief schrijven.

Ik zal je schrijven, mijn lief, vanaf het zand
verwijderd ter bescherming van de vlam;
ver van jou zal ik je schrijven, badend
in zweet en in afwachting van een gevecht,
gekleed in bladeren en groene sterren,
in donker bos en grijze vlakte
vanuit een verandering van schaduw op wacht
zal ik je deze brief schrijven.

Vanuit het waken van de dappere mannen
zal ik je deze brief schrijven.

Ik zal je schrijven vanuit de hoop
en het verlangen sterker dan de blik
Ver van jou zal ik je schrijven, zo ver
dat jouw verlangen lange afstanden nader brengt.
Vanaf de kring van schaduwen van een vuur
vanaf een pad van gekruiste takken
vanaf een zon van hinderlaag en van een nacht
die door zijn vuist te openen de gitaren verlicht,
ik zal je schrijven vanaf de blankheid van een rij bomen
van ontvouwen regen

Vanuit een bivak van gebiedend vuur
zal ik je deze brief schrijven.

Rafael Barret
Een intellectueel

Doctor X is een intellectueel. Twintig jaar geleden werd hij getroffen door een zenuwinzinking die hem bijna fataal werd. Op het moment dat hij zijn verstand dreigde te verliezen, als gevolg van slecht gedesinfecteerde excessen, ontdekte X dat hij talent had en verkondigde dit nieuws aan de wereld. Nu ziet hij er sterk en gebruid uit. Zijn grote ronde ogen stralen een blakende gezondheid uit. Omdat hij doctor is heeft hij veel geld verdiend, en hij heeft het erg druk met uitrusten. Hij beweert dat de instorting kwade sporen in hem heeft achtergelaten en dat hij die volledig moet overwinnen. Hij wijdt zich derhalve aan een hygiënisch en langdurig niets doen. Als men bedenkt welke werken hij had kunnen schrijven zou men versteld staan: wat een koppie!

Hij heeft in zijn leven drie brochures geschreven, de dikste bevat maar liefst 64 pagina's, zonder de inhoudsopgave en alle drie met aanhef, opdrachten, voorwoorden en waarschuwingen, wijdlopige noten en kantlijnen van een halve el. Het eerste is een politiek, het tweede een juridisch en het derde een historisch werk. Ze zijn stuk voor stuk even waardevol. X is een encyclopedist, en bovendien corresponderend lid van verschillende academies in het buitenland. Mevrouw X verzucht: ik aanbid de doctor, hij is zo wetenschappelijk! Dr. X laat zich alle belangrijke boeken sturen die in Europa verschijnen. De taal is hem om het even. De grote stoomboten van Minahovich deponeren elke week met de grootste voorzichtigheid zware kisten vol drukwerk op de kade. X trilt van opwinding. Hij betast, verifieert, bindt in en catalogiseert. Zijn bibliotheek omvat al 15.000 titels. Zonde dat niemand ze leest!

Treedt binnen in het studeervertrek van dr. X en u zult overweldigd worden door het respect dat de welsprekendheid der kennis afdwingt. Hoge donkere planken tegen de muur, met rode gordijntjes ervoor, bewaren de schatten der moderne eruditie. Rijke voorwerpen schitteren in alle rust en minachting in het schemer van de kamer. Gezeten aan de grote statige tafel, in stijl bezaaid met boeken en paperassen, denkt dr. X na. Hij heeft u gehoord, rukt zich grootmoedig los uit zijn overpeinzingen, verwaardigt zich te glimlachen, wekt uw verlegenheid met edelmoedige beminnelijkheid. Hij lijkt waarlijk iemand.

Hij krijgt veel bezoek, omdat ze hem naast verhandelingen over metafysica en sociologie van ginds ook exquise thee en authentieke cognac toesturen. Hij heeft heel goed geleerd hoe je een eerste klas intellectueel behoort te ontvangen, vooral wanneer deze twee plantages bezit en baadt in onroerend goed. Hij valt geen moment uit zijn rol. Je zou zeggen dat hij nooit anders heeft gedaan.

Enkele dingen verbazen als je hem goed bekijkt: de martiale gestalte, de atletische schouders en de weelderige snor. Bij uitstek het lichaam van een landarbeider of een sergeant van de cavallerie. De doctor reikt u de hand, en u beeft omdat u een formidabele handdruk verwacht. Maar niets daarvan. Een klomp vlees rust slap tussen uw vingers: een rauwe biefstuk. Vervolgens de trage en vormelijke gebaren die zichzelf eerbied betuigen. Dan de afgemeten stem, welgemanierd, heel regelmatig. Hij spreekt langzaam en stuurt de zinnen in perfect evenwicht de atmosfeer in. Hij begrijpt dat het nageslacht naar hem luistert en wil niet met versprekingen de geschiedenis ingaan.

Dan wil men zich concentreren op wat hij zegt. Dat is moeilijk, en nog moeilijker is te onthouden wat hij zegt. Zegt hij iets? Misschien niet. Converseren met X is een soort plechtige pantomime uit louter luxe con sordino begeleid. Door stevig in mijn geheugen te wroeten kan ik echter toch een paar karakteristieke uitspraken van hem bovenhalen. Ik bewonder de stelligheid waarmee de doctor de meest duistere problemen oplost. Voor hem heeft de negentiende eeuw de sleutel tot alle raadselen gevonden. Het materialisme van Bückner verklaart in één klap de mysteries die duizenden jaren lang de mensheid hebben gekweld. X beklaagt pastoors, spiritualisten die nog dromen van het hiernamaals. Arme donders! Zwakheid van geest. De doctor pleegt lange, smetteloze, lege periodes te verwijzen naar de verschillende werken die hij van plan is te schrijven. Andere keren maakt hij toespelingen op de personen die hem de afgelopen week zijn komen opzoeken. Nooit noemt hij direct hun namen; hij hult hen in nevelen. Hij mompelt iets als ‘waar u nu zit zat eergisteren nog meneer de secretaris van de Raad van de Statistiek’ of anders wel, nog geheimzinniger: ‘Mij kwam een persoon raadplegen die een cruciale rol heeft gespeeld in de politieke gebeurtenissen van '89’. Met betrekking tot wat die heren gezegd hebben... absolute discretie.

Bij één gelegenheid, één slechts, het is waar, heb ik dr. X die Goethiaanse kalmte, zo eigen aan een superieure geest, zien verliezen. We zaten de fameuze thee te drinken. Een donker onderdanig meisje kwam aanlopen met op een blad de fameuze cognac en kristallen glazen. Het arme kind struikelde en fles plus glazen vielen aan diggelen. De doctor vergat plotseling even wie hij was, sprong op en sloeg met zijn bootwerkerspoot het geschrokken meisje op het donkere gelaat. Ik zag de bloederige striemen die de vijf nagels van zijn klauw achterlieten en ik begreep dat X niet alleen intelligentie bezit, maar ook natuurlijke emoties. Hij is een complete intellectueel.

Ruben Bareiro Saguier
Oog om tand

Het zijn allemaal leugens, een complot om de Vrederechter in een kwaad daglicht te stellen; want als ze hem nu nog uitmaakten voor dief of plichtsverzaker of zelfs voor verkrachter - misbruik makend van het fabeltje dat de wereld is ingestuurd door dat meisje dat op het kantoor van zijne Edelachtbare was ontboden om een verklaring af te leggen... - maar hem van zoiets beschuldigen en op zo'n manier! Het kan niet anders, dat is het werk van die vervloekte oppositie, dat onbeschaamde, jaloerse, verbitterde zootje, tot niets anders in staat dan laster, laagheden. En bovendien, de methodes die ze gebruiken! De kleur alleen al van de vette letters waarmee op een morgen de muren van een paar huizen in de hoofdstraat waren volgekalkt. Het is waar dat de leuzen later opdoken in alle kleuren van de regenboog, maar dat was enkel en alleen om verwarring te zaaien; bovendien was toen de tegenaanval al ingezet, zodat niemand meer wist wie wat geschilderd had. Nu begrijpt niemand in het dorp er nog iets van. Geen enkel onderzoek heeft het mysterie van de nachtelijke schilders kunnen ophelderen. Ook niet de extra rondes van de politie; de agenten liepen maar één blokje en als ze terugkwamen stonden de verschrikkelijke beledigingen er al, terwijl de druppels nog van de natte laster afliepen. Het is hekserij, het zijn spoken, zeiden die arme soldaten, er moest worden gedreigd met harde straffen, ze moesten worden gecontroleerd door de ‘speciale brigade’, onder commando van de eigenste zoon van de rechter, om hun angst en weerstand tegen die behekste rondes te breken. De nachten in het dorp werden vervuld met kreten als ‘Halt!’, ‘Verdomme’, ‘Jezus!’ en het geluid van het vergrendelen van geweren; met geesten die verzinsels neerkalkten tegen de ‘Rechter veedief’. In het dorp sloeg de beschuldiging in als een bom. Het is niet zozeer dat de aantijging in twijfel getrokken of automatisch als ongefundeerd beschouwd moet worden. Het punt is dat in dit dorp vee meer waard is dan een vrouw en dat het slachten van andermans beesten erger is dan het vermoorden van een broer van je vader of moeder. Ja meneer, dat stamt van heel vroeger... het zou te ver voeren om dat nu uit te leggen. Erger dan het om zeep brengen van een familielid; het is een ernstig, zeer ernstig vergrijp. En bovendien, de schandelijke openbaarheid! Want er werd altijd al vee gestolen in de streek en er waren zelfs fameuze veedieven geweest, zoals ‘Gekookte Thee’, die zich ‘Beschermer van de armen’ noemde, omdat hij een paar armoedzaaiers hielp die hem dekten, en die stierf als een hond, als de hond die de zoon van de rentmeester had gebeten, met kogels doorzeefd door het buurtcommittee dat speciaal was opgericht om hem te vangen, onder leiding van meneer de Commissaris zelf. Ja meneer, er zijn hier veedieven geweest, hele horden; en per slot van rekening is de Rechter ook maar een mens... te meer daar hij het register van veeverkopen beheert. Maar hier zit de oppositie achter, zonder enige twijfel, uit wraak, in de eerste plaats omdat het voornamelijk beesten van de leiders van de oppositie waren die verdwenen, en ten tweede omdat die ellendelingen een stel smerige roddelaars zijn, van wie je alles kunt verwachten. Kijk maar eens wat ze deden toen de Rechter een verklaring uitgaf waarin de verdwijning van vee werd toegeschreven aan de aanwezigheid van een jaguar in het gebied. ‘Rechter jaguar’ was het enige dat ze konden bedenken om toe te voegen aan de andere opschriften. En toch werden bij de plaats van de misdaad

altijd sporen gevonden van een bloeddorstig dier als de jaguar, pootafdrukken in de aarde en een diep spoor van klauwen op de plek waar het zich had voltrokken.

Welke vogel, welke raaf, welke gekwelde ziel, welke vleermuis schreef 's nachts die fabels, vroeg iedereen in het dorp zich af. En zoals de verklaring geen enkel effect had gehad, zo diende ook het kalf nergens voor dat de Rechter in eigen persoon offerde aan de Maagd van Rosario, en dat goed was voor enkele preken tijdens de hoofdmis op zondag, waarin pastoor Laya de kwaadsprekerij veroordeelde en de ergste folteringen in de hel in het vooruitzicht stelde voor wie zich schuldig maakte aan valse getuigenis, leugenachtige achterklap, roddel, en zo de heilige voorschriften van het derde gebod van de Goddelijke Wet overtrad. ‘Doodzonde; een ziel verdoemd tot het rijk der eeuwige duisternis, het eeuwig brandende vuur van de hel’, donderde de pastoor vanaf de kansel die ondersteund werd door een paar dikke engelen die de klaroenen van Het Laatste Oordeel bliezen. Maar de bulderende waarschuwingen maakten alleen een paar vrome oude vrouwtjes bang, die ondanks hun doofheid enkele fragmenten opvingen van de angstaanjagende woorden en de stralen zagen die uit de handen en ogen van de priester en de Heilige Geest van blik boven zijn leeuwenkop schoten.

Toen kwam de grondige tegenaanval van de Rechter. Als voorzorgsmaatregel liet hij alle belangrijke oppositieleiders oppakken. Net goed; maar het kalken van de leuzen hield niet alleen op, integendeel, het nam juist toe. Omdat hij het zat was de enorme letters te laten uitwissen gaf hij zijn mensen opdracht systematisch andere te schilderen naast die welke hem beschuldigden. Hij begon met de bekendste leiders van de tegenpartij: ‘Bartolo Jiménez veedief’, ‘Antonio Portillo veedief’, ‘Domingo Asaye veedief’, ‘Amancio Peralta veedief’...

Het was een sneltrein, een wervelwind van leuzen en kreten, van kleuren en namen. Want de Rechter beperkte zich niet tot de namen van de mensen van de oppositie; aangezien hij de lijst met inwoners van het dorp had begon hij ze allemaal te beschuldigen, voor alle zekerheid... Totdat hij zijn scheldpartijen zorgvuldiger moest gaan aanpakken, omdat de Commissaris met een piket soldaten kwam informeren waarom hij zijn zwager en lid van het Plaatselijk Bestuur van de Partij had belasterd.

Maar ja, het punt is dat niet zoveel mensen in dit dorp voor al dat gekalk voelen; maar, zoals iedereen hier weet, heeft de Rechter gestudeerd en is niet voor één gat te vangen. Hij begon de lijst van voor af aan met de bijnamen van de mensen: ‘Papegaaiepootje veedief’, ‘Manke Antonio veedief’, ‘Waskaars veedief’, ‘Ezelpotlood veedief’... Hij respecteerde wel de personen van aanzien en, als een heer, de vrouwen. De commissaris, de pastoor, de rentmeester, de Partij voorzitter, de onderwijzer, de apotheker, het hoofd van de belastingen, de vertegenwoordiger van de Alcoholcoöperaties en andere notabelen stonden boven verdenking, vooral gedachtig het incident met de zwager van meneer de Commissaris; bovendien was het niet de bedoeling anarchie te zaaien en de oppositie op te hitsen. En de vrouwen spaarde hij natuurlijk uit hoffelijkheid, en ook omdat hij niet goed zag hoe ze 's nachts andermans koeien zouden kunnen slachten. Behalve doña Maria dan, de weduwe van de Engelsman. Een rijke veehoudster, maar een manwijf als zij is tot erger in staat, die zou wilde stieren of fokstieren kunnen doden.

Nacht na nacht, iedere nacht opnieuw, een gekalk van jewelste; engelen of duivels, schimmen of nachtuilen, spoken of sluwe stervelingen, die in vette letters de schandelijke beschuldiging tegen het gezag neerschreven. Met hetzelfde enthousiasme de mensen van de Rechter die vol overgave van repliek dienden, leuzen vergeldend met leuzen, veedief met veedief. De gevels vulden zich met namen, bijnamen en vooral de bovenmatige aanwezigheid van de Rechter, de Grand Seigneur van de

dorpsmuren. Toen er geen muren meer over waren om te beschilderen, zelfs niet van de boerderijen iets buiten het dorp, verschenen er opschriften op de buiken van de ezels, de ribben van de honden en de flanken van de koeien, in het bijzonder de licht gekleurde, hoewel witte verf bij zwarte vachten een perfecte oplossing was, bleek het probleem vooral bij de vale, de bonte en de gevlekte koeien, waarop de letters moeilijk te onderscheiden waren. Deze fase vond iedereen hoogst onaangenaam, een unanieme storm van verontwaardiging stak op. Om de vernietiging van de schoonheden der natuur te voorkomen; van deze sieraden van het dorp - een volgekalkte koe is verschrikkelijk, een beschilderde hond lijkt een kobolt, een besmeurde ezel ziet er onzedelijk uit - liet de Rechter grote borden plaatsen op het pleintje tussen de Kerk en het Raadhuis. Een zucht van verlichting ging door het dorp en het bord trok zelfs een tiental toeristen, onder wie een blanke fotograaf die in het dorpsleven werd opgenomen met de bijnaam Blikkenkabouter. Maar het punt is dat ook die borden vol raakten...

Ik, Sinforiano Santacruz, afgestudeerd Vrederechter van dit dorp, begaan met het welzijn van de bevolking, heb zojuist opdracht gegeven nieuwe borden met wit linnen te plaatsen op het pleintje aan de haven. Nu ik mijn plicht als gezagsdrager vervuld heb, trek ik mijn jaguarvel aan, pak mijn grote jaguarklauw en ga mijn gebruikelijke ommetje door het veld maken...

**Een verhaal vertellen*
Augusto Roa Bastos
Vertaling: Mieke Westra**

‘Wie durft me te zeggen dat het niet waar is?’ zei hij traag hakkelend, op een toon die zoals gewoonlijk het midden hield tussen sarcasme en bedachtzaamheid, waarbij hij al vooruitliep op het onwaarschijnlijke geval dat er bedenkingen zouden worden geuit tegen datgene wat hij net had beweerd en dat zelfs uit zijn mond ongeloofwaardig klonk.

‘Maar er bestaat een werkelijkheid die je niet straffeloos kunt vervalsen’, suggereerde iemand, natuurlijk niet met de bedoeling om tegen hem in te gaan, maar meer om hem een beetje te prikkelen.

‘Wat?’ Met zijn hand in een minachtend gebaar als een schelp achter zijn oor, liet hij de opmerking nog eens herhalen. ‘O, zeker, de werkelijkheid van alle dingen, zoals voldane mensen dat noemen. Ik moet het nog zien! Heb ik soms niet lang genoeg geleefd om alles te weten wat je weten moet? En wat heb je er uiteindelijk aan dat je zoveel meer weet? Dat...’ zei hij, met het honende gebaar van iemand die een vlo tussen zijn nagels platdrukt. ‘Wie kan de drijfveren doorgronden die achter de meest simpele, ingewikkelde of vertwijfelde handelingen steken? Neem nou het feit dat we hier als kouwelijke vliegen, alleen maar bijeengekomen uit macht der gewoonte, zitten te wachten op iets dat niet gaat gebeuren. Of die man uit de krottenwijk die zijn vrouw met grote happen begint te verslinden ten overstaan van een honderdtal van angst verstijfde buurtgenoten die hij met een revolver bedreigt. Uitzinnig van liefde of van jaloezie? Een smaakafwijking van iemand die genoeg heeft van de dagelijkse pot? Het is tegenwoordig mode om over de werkelijkheid te praten. Een typische reactie op twijfel en onzekerheid. De mensen willen zien, ruiken,

voelen, de luchtbal van hun eenzaamheid doorprikken. Maar wat is de werkelijkheid? Want ook dat wat je niet ziet en zelfs dat wat nog niet bestaat heeft een werkelijkheid. Voor mij is de werkelijkheid datgene wat overblijft als de hele werkelijkheid is verdwenen, als de herinnering aan de gewoonte, het bos dat je belet de bomen te zien, is weggebrand. We kunnen er slechts vage toespelingen op maken, ervan dromen of er een voorstelling van maken. Een ui, je pelt de ene laag na de andere eraf en wat blijft er dan over? Niets. Maar dat niets is alles, of op zijn minst een scherpe geur die onze ogen doet tranen. Raak eens de punt van die tafel of een toets van de piano aan. Bestaat er iets fantastischer dan de aanraking van het hout met de vingertop of die toon die een moment lang blijft trillen en dan verklinkt...?' Hij drukte zijn vingers tegen zijn lippen om de lucht van een oprisping langzaam te laten ontsnappen. 'En het leven van een mens? Is er soms iemand die iets meer van die terdood veroordeelde afweet dan de in de muren van zijn cel gekraste krabbels die hij achterlaat? En soms raken we door die tekens het spoor nog meer bijster omdat we er onze eigen doodsstrijd of onverschilligheid in leggen...' De scherpe zuursmaak deed hem even zijn voorhoofd fronsen, zijn mondhoeken vertrekken.

We keken elkaar verstolen aan; het gebeurde zelden dat de dikke pathetisch deed of sentimenteel werd. Ook nu loochenden zijn half toegeknepen ogen sardonisch zijn woorden.

'Weten jullie wat er aan de hand is? Er wordt teveel gepraat. De wereld is vergeven van woorden. Ze zijn de oorzaak van het merendeel van onze foutieve handelingen, onze reacties en frustraties. Het woord is de verraderlijke val, het oude woord, het versleten woord. Het is maar al te waar dat de dood via de mond bezit van ons neemt, net als bij de vissen. Zelf praat ik ook aan een stuk door. Waarvoor? Om de ui van nieuwe lagen te ontdoen. Zo kom je nergens. Je zou een nieuwe taal moeten vinden, beter nog een taal van stilte waarin we met elkaar kunnen communiceren via nauwelijks merkbare vibraties, net als de dieren - beseffen jullie wel hoe vrij die zijn? - door lichte trillingen van die verstopte golven die in ons zijn samengeperst als een steenpuist die op openbarsten staat. In een nauwelijks merkbaar knipperen van de ogen zouden alle verzen van de

Ilias vervat zijn, zelfs de verzen die verloren gingen. In de plooiing van de mond het hele werk van Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes, die toch al zo saai en onbegrijpelijk zijn. De meest langdurige gebaren zouden de meest simpele feiten uitdrukken: honger, haat, onverschilligheid. De liefde zou nog eenvoudiger zijn; een blik en in die blik een naakte man en vrouw, maar dan echt naakt, innerlijk en uiterlijk, maar zonder het mysterie bloot te geven... Weet ik veel! Niemand weet ergens iets vanaf. In deze wedren heeft niemand de juiste baan. Daar kun je donder op zeggen...' Zijn gezicht nam weer een kalme, neutrale uitdrukking aan. 'In het land der blinden moet je geen eenoog zijn', zei mijn grootvader altijd, een oude schobbejak die zelf ook buiten schot wist te blijven. En hij had gelijk. Wat niet wil zeggen dat nou juist een blinde de getuige van het onzichtbare is, hoewel je soms...' hij onderbrak zichzelf alsof hem opeens ontschoten was wat hij wilde zeggen: en na een pauze, terwijl hij ons een voor een strak aankeek, zei hij: 'Seneca riep tweeduizend jaar geleden al uit: "Met wie kunnen wij van gedachten wisselen?" En hoe zou ik het dan weten, verdomme, god mag het weten'.

Hij zelf straalde iets onwezenlijks uit, op een vredige, trage, pafferige manier, zelfs wanneer hij sprak en zijn bleke, zachte handen van een pianist in ruste bewoog. Zijn zware, enorme lijf puilde uit de leunstoel waarin hij zich had genesteld. Zijn lichaam was aan iets meer verankerd dan aan het gewicht van zijn vlees en de onstuitbare slapte ervan. Zelfs de lucht die boven hem hing, leek hem te verpletteren, te vervormen en onder het ademen van binnenuit te laten zwellen en slinken. In zijn door beroerten getekende gezicht was de mond die zijn fraaie vorm nog niet helemaal had verloren, het enige deel dat de verwoesting weerstond. In de vette weefselmassa leken twee mannen te schuilen die niets met elkaar te maken wilden hebben. Ze waren samen opgegroeid en tenslotte in elkaar opgegaan, maar probeerden elkaar nog tegen te spreken, te negeren; voor beiden was er geen uitzicht meer, ten opzichte van elkaar tenminste. Van de hese, monotone stem maakten ze echter beiden gebruik, in gelijke mate, zonder bevoordeling.

'Waarom zou je dan nog iets vragen of uitleggen?' voegde hij eraan toe, na een pauze waarin hij op de afgebeten punt van zijn sigaar zat te kauwen. 'Leonardo maakte een leeuw. Deze deed een paar stappen, vervolgens opende zich zijn borst en je zag dat die vol lelies zat. En die leeuw...' maar hij zweeg weer. Op zijn gezwollen gezicht speelde een starre, vreugdeloze glimlach.

Ik geloof dat geen van ons allen er op dat moment over dacht een of andere tegenwerping te maken; het verhaal waaraan hij begonnen was, over enkele ballingen die met behulp van een blinde erin slagen de ambassadeur van hun land te vermoorden, waren we al vergeten. De dikke beweerde dat de blinde de militair had neergestoken, die al een tijd geleden was veroordeeld vanwege zijn wrede optreden

en omdat hij het repressie-apparaat van de regering had georganiseerd en geleid. De aanslag en de moord waren onzinnig en ongelooflijk, als je de dikke moest geloven. Maar je kon zijn ideeën niet weerleggen, alleen maar aanhoren. Niet omdat hij niet in staat zou zijn om op zijn beurt te luisteren, maar omdat je voelde dat hij niet openstond voor de mening, het ongeloof van de anderen. Het was waarschijnlijk geen egoisme of zelfingenomenheid. Het was een gebrek aan belangstelling, een onverschilligheid die veel weg had van wanhoop, wat hij probeerde te verbergen achter met humor beladen sarcasme, dat onschuldig bedoeld was. Meer dan eens vermoedde ik dat hij een beetje doof was en dat hij zich op die manier de vernedering wilde besparen om dat toe te moeten geven.

Wat hij zojuist had gezegd, stond bijvoorbeeld in geen enkel verband met wat hij daarvoor gezegd had. Maar hij sprong zonder meer van het ene onderwerp op het andere of probeerde ons te imponeren door plotselinge onderbrekingen, door zich lange tijd in een ondoordringbaar stilzwijgen te hullen en tussen een paar slokken jenever door het glas in zijn vingers te laten ronddraaien onder een soort ritmisch getrommel met zijn nagels.

Je wist nooit wanneer hij een grap vertelde of een anecdote ophaalde, op welk moment hij een verhaal beëindigde en aan een ander begon, waarbij hij het vorige als uitgangspunt nam en ‘de ui van zijn lagen ontdeed’. Maar het is ons nooit gelukt om uit hem te krijgen waarom hij zijn carrière als concertpianist, waardoor hij zich een zekere faam had verworven, had opgegeven na die tournee langs de provinciesteden, tijdens welke hij verwikkeld was geraakt in een absurde verhouding met de echtgenote van een gouverneur. Het weinige dat men ervan wist, was vaag en onduidelijk en ondanks het schandaaltje dat enkele provinciale blaadjes ontketenden, was het vrijwel zeker dat hem niet meer blaam trof dan hem door een samenloop van omstandigheden kon

worden toegeschreven. Vele jaren waren voorbijgegaan. Hij wilde er nooit over praten. Wanneer iemand de kwestie aanroerde dan zweeg hij. Zijn bloeddoorlopen ogen die geen iris leken te hebben, knipperden tranend en ongecontroleerd en behielden lange tijd een slaperige uitdrukking. Maar iemand van ons vond op een keer tussen de bladen van een muziekencyclopedie de foto van een beeldschone vrouw met een opdracht die in enigszins gezwollen, naieve bewoordingen was gesteld, waardoor het bestaan bevestigd werd van de provinciale dame uit het verhaal. Enige tijd later was ook de foto verdwenen en in de plaats ervan had de dikke een obsceen knipsel uit een, of ander ordinair pornografisch blaadje gelegd om toekomstige indiscreties belachelijk te maken.

Er zat niets anders op dan hem te verdragen. Ongeduldig en begerig hoorden we hem aan, want er was altijd wel iets bij dat we konden gebruiken voor onze bijdragen in tijdschriften. Zijn repertoire was onuitputtelijk. Nooit verviel hij in herhalingen. Ik geloof dat hij zijn verhalen bedacht en opzettelijk weer vergat. Wij dreven een handeltje met de door hem snel vergeten woordenstroom, hoewel we vrijwel altijd moesten overdenken en herscheppen wat hij bedacht en schiep. We moesten de zinnen voltooien die hij onafgemaakt liet, de woorden die onverstaanbare keelklanken waren, de stiltes geladen met slimme toespelingen die je op allerlei valse sporen zetten en tegenstrijdige interpretaties opriepen. Hij amuseerde zich ten koste van ons, dat was wel zeker, door ons te kwellen met die afschuwelijke, wispelturige bijna onbegrijpelijke manier van vertellen die hij erop nahield. Inwendig maakte de dikke zich natuurlijk vrolijk om ons, hoewel hij het onregelmatige schudden van zijn buik aardig wist te verbergen.

Die avond waren er maar een paar van ons. Hoogstens drie of vier. Het was warm. Hij was scherper en logger dan ooit. Hij praatte, dronk en zweeg. De grove neus en het voorhoofd dat doorliep tot de kale kruin die omzoomd was met dunne, grijze haren, waren overdekt met talloze zweetdruppeltjes. Hij veegde er met zijn hand over, wiste de druppeltjes van zijn slappe huid maar ze kwamen meteen weer te voorschijn. Het is of ik hem nog voor me zie.

Hij vertelde verschillende verhalen. Misschien was het er maar één, dat zoals altijd werd opgesplitst in tegenstrijdige feiten waarvan laag na laag werd afgepeld en zijn scherpe, fantastische geur verspreidde. Na de toespeling op de ondoorgrondelijke werkelijkheid en op de met lelies gevulde leeuw van Leonardo da Vinci, begon hij ons het verhaal te vertellen van de man die gedroomd had van de plaats waar hij zou sterven. Hij vertelde het achter elkaar door, zonder verdere onderbrekingen of uitweidingen. De man zag in zijn droom de plaats waar hij zou sterven. In het begin begrepen we niet goed waar dat was. Maar tegen zijn gewoonte in, ging de dikke aan het einde ervan zich te buiten aan een gedetailleerde omschrijving. Hij vertelde dat de man verder leefde met de angst om in werkelijkheid met de voorbestemde, fatale plaats geconfronteerd te worden. Hij vertelde de droom aan verscheidene vrienden. Ze waren het er allemaal over eens dat men geen belang moest hechten aan dromen. Hij bezocht een psychiater die alleen maar bereikte dat zijn angst nog toenam. Tenslotte sloot hij zich in zijn eigen huis op. Op een nacht herinnerde hij zich plotseling de plaats uit zijn droom. Het was zijn eigen kamer in zijn eigen huis.

De stem van de dikke brak af in gereutel. Zijn gezicht was lijkwit en sponsachtig. Hij wees met zijn hand naar iets dat voor hem was. Onze blikken volgden het trage, logge gebaar, zonder er nog iets van te begrijpen. Er stond niemand in de deuropening, maar even voelde ik een ijskoude vlaag langs mijn nek strijken. We dachten dat het weer een van die invallen van de dikke was. Pas toen we ons weer naar hem omdraaiden, begrepen we het opeens; de dikke had een nauwkeurige beschrijving gegeven van de kamer waarin wij ons bevonden. De vochtige sigaar was op zijn borst gevallen, die nu niet meer, zacht hijgend, op en neer bewoog.

De verglaasde ogen waren met een spottende glimlach strak op ons gericht.

Eindnoten:

* Uit de verhalenbundel *Moriencia* die in de vertaling van Aline Glastra van Loon en Mieke Westra binnenkort bij Meulenhoff verschijnt.

Engelse kroniek
James Brockway

Eindelijk: deze week een roman, die eens niet door een vrouw maar door een man is geschreven, namelijk door Desmond Hogan, Ier, geboren in 1951 te Galway, Ierland. De titel: *The ikon maker*. Een nieuwe uitgeverij: de ‘Writers and Readers Publishing Cooperative’, die het doel heeft, interessant nieuw werk van jonge schrijvers op de markt te brengen. Ander werk van Hogan - korte verhalen - verscheen ook dit jaar in Londen en wel bij Hamish Hamilton, onder de titel *The diamonds at the bottom of the sea*. Enkele besprekers waren daarom geneigd de roman *The ikon maker* als Hogan's tweede boek te zien, maar in feite is dit boek al in 1976 in Ierland verschenen als uitgave van The Irish Writers' Cooperative te Dublin.

Mijn eerste indrukken van *The ikon maker* waren: een uitgesproken Ierse, poëtische stijl, fragmentarisch, impressionistisch en zeer aantrekkelijk. Natuurlijk speelt de strijd in Ierland en Noord-Ierland een belangrijke rol, maar de roman heeft eigenlijk meer met zijn figuren te maken: met Susan, van middelbare leeftijd, wier zoon naar Engeland vertrekt; een moeder die precies wil weten, wat hij daar uitspookt. In Ierland is een schoolvriend van de zoon, Diarmaid, vermoord. Men denkt dat politieke redenen een rol spelen, maar neen, omdat hij homosexueel en zelfs een tijd lang de vriend van haar zoon was. Als Susan aan haar zoon vraagt of hij hierdoor verbitterd is, antwoordt hij: ‘Very. Because he was killed not just by the repression of a whole country. But by the evil of small minds’.

Het boek is echter *au fond* een roman over de moeder en een tragische ook. De laatste keer dat wij haar zien, na haar reizen door Engeland, woont Susan alleen met haar herinneringen in Ierland, waar zij haar kost als naaister verdient. De buren hebben haar zoon nagenoeg vergeten:

> The idea of a boy in an anorak with the Rolling Stones album under his arm which was once revolutionary was now old-hat... Most knew he didn't write, and if he wrote it was very infrequently, so with time, as Susan's spirit grew bleaker and her hair greyer, she became among the fields, the houses... just another local tragedy.

Hier is de Ierse toon onmiskenbaar. Men vindt hem terug in het werk van John McGahern, een mengeling van poëzie, realisme en melancholie. Van McGahern verschijnt in de herfst een nieuwe roman, de eerste sinds *The leavetaking* (Faber) uit 1974. Het nieuwe boek, schrijft McGahern mij uit Amerika, waar hij momenteel en niet voor de eerste keer ‘writer in residence’ op de een of andere universiteit is, zal *The pornographer* heten. Hij heeft ‘800 andere titels’ voor de roman bedacht, maar nee, het moet *The pornographer* gaan heten, al zal het hoogstwaarschijnlijk zijn goede naam in Ierland geen goed doen, zo schrijft hij. McGahern's prachtige tweede roman *The dark* uit 1965 werd in zijn geboorteland verboden, wegens wat lichte kritiek op roomse priesters en enkele delicaat geschreven pagina's over de seksuele ervaringen van een jonge Ier.

De plaats van handeling in een andere roman, die ik onlangs gelezen heb, is ook Ierland, terwijl de auteur, Jennifer Lash, een Engelse is, die jarenlang met haar gezin in Ierland heeft gewoond. Deze roman heet *The dust collector* en gaat over een

AOW-er, die zijn dagen vult met het verzamelen van allerlei verschillende soorten stof en het rangschikken van zijn vondsten thuis in envelopjes en flessen. ‘How mad can you get?’ mag men wel vragen. Maar neen. Zo erg eksentriek lijkt mij de oude Joseph Finn niet. Bovendien is deze alweer sterk impressionistisch geconcipiëerd *èn* geschreven roman eigenlijk een roman over het Ierse dorp waar Joseph woont en niet over Joseph zelf.

Van dit stadje geeft Jennifer Lash de lezer talrijke beelden, van inwoners, van kleine gebeurtenissen, maar ook van onderwerpen, zoals een bank in een park, of een tafel in een kamer. Zij schrijft alsof deze onderwerpen voor haar levende dingen zijn, doordat zij als fotografe (en zij is behalve auteur ook fotografe) het spel van licht observeert en in woorden beschrijft.

Ik moet toegeven, dat dit soort schrijven op mij irriterend werken kan, want een mens is toch iets anders dan de lens van een fototoestel. Het kan langdradig en vervelend worden en deze impressie werd (voor mijzelf tenminste) benadrukt door het eigenaardige van vele passages. Ik geloof dat Jennifer Lash dit soort proza als experimenteel ziet. Hier volgt een voorbeeld ervan, waarin abstracties en een neiging tot ‘polysyllabisme’ een weinig aantrekkelijk effekt bereiken:

> There is no particular, in the time and pattern of a person's day which is not adjacent to the unnamed and apparently inconsequential. The unnamed and inconsequential, like stems of grass between buttercups and rows of the faithful between the

> celebrant and the choir loft, are the support and consistency on which the irregularity of particular presence depends.

Wat lijkt op ‘Duits met Engelse woorden geschreven’.

Het zou deze schrijfster echter geen recht doen, om zo'n onmogelijke alinea als kenmerkend voor haar werk voor te stellen. Die alinea is meer kenmerkend voor de zwakke kant van een boek, dat wel wat aardigs en gevoeligs te bieden heeft.

Er is ook humor in *The dust collector*, vooral aan het eind van de roman in enkele scenes, die tijdens een ‘Week van de kunst’ in het kleine stadje spelen. Dan komen veel pers-, radio- en televisie-mensen in het plaatsje samen en deze heden ontdekken Joseph Finn en zijn hobby en zien wat hij doet als iets heel belangrijks. Zij maken een televisie-opname van hem met zijn envelopjes en zijn flesjes, maar Joseph weet de zeer dikdoende programmaleider, een soort Willem Duys, klein te krijgen door in de flessen, die op het beeldscherm verschijnen, helemaal niéts te doen.

En om te eindigen, even het nieuwe werk van twee zeer succesvolle Britse schrijfsters vermelden. Dat wil zeggen: de romans *Praxis* en *Territorial rights* van respectievelijk Fay Weldon en Muriel Spark, beiden top-auteurs. De eerste is in Nieuw-Zeeland, de tweede in Schotland groot gebracht. De betrekkelijk onbekende Fay Weldon specialiseert zich in het presenteren van de moderne vrouw en haar problemen, wat zij echter met een dermate verve en ruime blik aanpakt, dat haar ‘boeken over vrouwen’ in ‘boeken ook voor mannen’ veranderen.

Praxis, modern en up-to-date, is het verhaal van een vrouw en haar verhoudingen (waaronder één echt huwelijk) met mannen. Wat het huwelijk en de man-vrouw-verhouding betreft, zegt Praxis, of Pat Duveen: ‘I assumed, along with everyone else, that a man's convenience rated more in the great scheme of things than a woman's pain’. Dit is een assumptie waarvan zij door vele, meestal teleurstellende, ervaringen met mannen op een wat pijnlijke manier wordt genezen. Als haar ervaringen dan pijnlijk zijn, is Praxis voldoende intelligent, om niet al de blaam bij de man (lees voor man: mannen) te zoeken. Als iemand tegen het eind van de roman tegen haar zegt: ‘But what have they done to you?’ luidt haar heldere antwoord: ‘Nothing. I did it all to myself’. Praxis is een aantrekkelijke vrouw en zij toont zich zeer volwassen. In deze situatie bijvoorbeeld:

> Praxis considered suicide, but kindness of heart, not to mention the sheer habit of being alive and doing one's best to stay so, stood between her and the actuality of the deed. Someone would have to find the body and endure nastiness...

Met andere woorden: zij denkt aan *anderen* en niet uitsluitend aan zichzelf, wat hét teken van volwassenheid mag heten.

In een heel ander soort roman, de sterk satirische, cynische, heel amusante *Territorial rights* van de wereldberoemde Muriel Spark, vormt dit onderwerp, d.w.z. gebrek aan volwassenheid, een van de belangrijkste van de vele thema's.

Muriel Spark laat verschillende mensen in Venetië samenkomen en zij spot met ze, met allemaal, laat ons hun zwakke kanten zien, hun dwaasheid, en laat ons ook voortdurend lachen, al is de toon in deze roman wat koeler dan we gewend zijn. En

het thema van het kwaad is ook helemaal geen ‘laughing matter’ maar bloedserieus, wat Muriel Spark ook donders goed beseft.

Als een jonge Engelse student, Robert, in Venetië in kriminele kringen terecht komt en zijn ex-vriend, een superrijke Amerikaanse kunstkenner, chanteert, luidt het commentaar van deze wereldwijze man, o.a. ‘infantility plus a little power equals evil’. Om te beseffen hoe juist, hoe waar, dit is, hoeft men maar iedere dag even in de krant te lezen om steeds berichten tegen te komen over het verrichten van kwaad op allerlei niveaus. Kwaad, dat verricht wordt door infantiele wezens, zij het gewone misdadigers of politici, die haast nooit aan het effekt op anderen denken, zoals Praxis in de roman van Fay Weldon dat wel doet.

Ik zou pagina's kunnen vullen met uitlatingen over actuele toestanden in de wereld die in deze twee romans te vinden zijn. In het geval van Muriel Spark moet men echter steeds op zijn *qui vive* zijn voor de dubbele bodems, voor de kritiek die *achter* de kritiek verborgen ligt, voor wat juist *niet* wordt gezegd. Bijvoorbeeld, als een vrouw van middelbare leeftijd, die zich voor haar reis naar Venetië als een jonge hippy kleedt, over de jongere generatie zegt: ‘They have this claptrap (larie) that if you polish your shoes you're a fascist bourgeois’. Er zit wat in, maar Spark levert elders ook veel kritiek op de houding van deze vrouw. Als zij bijvoorbeeld in het vliegtuig op weg naar Venetië zit, schrijft Spark over haar: Grace Gregory... looked out of the plane window at the Alps below and, *having found no apparent fault with them*, returned her attention to her companion’. En deze metgezel (minnaar?) is dan ook een jongeman in de twintig.

Muriel Spark spot met ons allen, maar wel op een elegante, duivelse, technische virtuoze manier.

Desmond Hogan: The Ikon Maker.

141 blz. Writers and Readers Publishing Cooperative, 1979.

Jennifer Lash: The Dust Collector.

185 blz. Harvester Press, 1979.

Fay Weldon: Praxis.

269 blz. Hodder & Stoughton, 1979.

Muriel Spark: Territorial Rights.

240 blz. Macmillan, 1979.

Duitse kroniek
André Matthijsse

Hoe een schrijver telkens opnieuw weer kan verrassen. Elk boek van Martin Walser lijkt alleen te worden geschreven omwille van het slotgedeelte. Walsers romans en novellen zijn altijd levensgeschiedenissen, prachtig verteld materiaal, maar alleen verteld omwille van het slotgedeelte. En al die slotgedeelten zijn varianten van Walsers poging een antwoord te geven op de vraag hoe je je als Duitser in het naoorlogse kapitalistische Duitsland geestelijk staande kunt houden. Telkens nieuwe antwoorden, die, als je ze op een rij zet, een ontwikkeling laten zien. En telkens als je denkt dat Walser het uiteindelijke antwoord heeft gevonden, verrast hij even later met een nieuwe variant op zijn thema.

De ontwikkeling die zich in die varianten aftekent, verloopt overigens niet harmonieus. Het is een kwestie van zoeken en proberen, de ontwikkeling is niet een voortgaande, laat zijstappen zien, soms een teruggang. Dat is waarschijnlijk wat die ontwikkeling zo spannend maakt. Walser deed er meer dan tien jaar over om zijn trilogie over de figuur Anselm Kristlein - het prototype van de kameleonachtige welvaartsmens - te voltooien zonder een antwoord te vinden. De trilogie werd in 1960 ingezet met de roman *Halbzeit*, waarin Kristleins pogingen een sociaal-economische rechtvaardiging voor zijn bestaan te vinden centraal staan. In de tweede roman, *Das Einhorn*, wordt Kristlein schrijver en zoekt hij het in de (beschrijving van de) liefde. Na deze roman, die in 1966 verscheen, werd het betrekkelijk stil rond Walser. In 1970 publiceerde hij het prozaboek *Fiktion*, waarmee hij de romanreeks doorbrak: een soort steeple-chase langs associaties over een lastig en kronkelig gedachtenparcours. In 1972 verscheen de korte roman *Der Gallistl'sche Krankheit*, de bondige beschrijving van de diagnose, de analyse én de genezing van een ziekte die zich in *Fiktion* zo plotseling had afgetekend. Een ziekte die toen nog naamloos was en die de figuur Gallistl daarom maar naar zichzelf vernoemde. Deze ziekte is die van een lijden aan onze individualistische concurrentiemaatschappij. Gallistl vindt genezing in de vriendelijke solidariteit van het socialisme, waar hij tenslotte naar zal vertrekken. In deze roman werd ook het schrijversprobleem van Walser duidelijk: de na-oorlogse auteur (van de Gruppe 47) voor wie zijn schrijven geen oplossing blijkt te zijn voor de ‘Duitse’ pijn. Zoals in Günter Grass' roman *Ortlich betäubt* de pijnstiller Arantil niet tegen de kiespijn van de hoofdpersoon helpt, zo is er ook geen Westduits geneesmiddel voor Gallistl. Walser verkeerde in dezelfde ongelukkige hoek waarin ook Grass zat. Gallistl kan naar het socialisme vertrekken, Walser niet. Dus keerde Walser, in 1973, terug naar Kristlein. In het derde deel van de trilogie, *Der Sturz*, stond de mislukking centraal. De verwoede pogingen van Kristlein om zich, zelfs letterlijk, een weg door het leven te slaan, liepen in deze roman uit op een volledig niets: de roman eindigde met een autoongeluk, met de val die nog eens mocht accentueren hoe definitief de maatschappelijke val eigenlijk was. Maar er zat in het slotgedeelte een gemeen addertje. De roman wordt verteld door Kristlein, die zich verbeeldt tegen zijn vrouw te praten als zij aan zijn ziekbed zit wanneer hij in de kreukels ligt. Een verhaal dat m.a.w. bestaat bij de gratie van de voorwaarde: indien ik en wanneer dan zij, en het derde en laatste gedeelte van het boek, waarin dus de uiteindelijke val, is in de futur

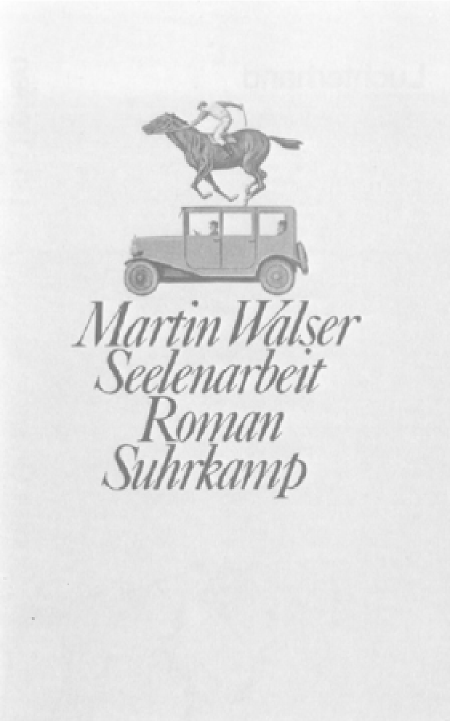
geschreven, is dus fictief. Een 350 pagina's lang mogelijk verhaal dat uitmondt in een mogelijkheid. De terugkeer naar Kristlein leverde geen alternatief. Ook de in 1976 verschenen roman *Jenseits der Liebe* bleef in dit opzicht problematisch: de hoofdpersoon besluit dan maar een einde aan zijn leven te maken. Maar zelfs de zelfmoord mislukt. Voortbestaan dus maar, maar hoe? De het vorig jaar verschenen novelle *Ein fliehendes Pferd* gaf een passend antwoord op deze vraag. De hoofdpersoon van deze novelle is Helmut Halm; in leeftijd even oud als Walser, zijn naam mag veelzeggend heten. Helmut lijkt de oplossing te hebben gevonden: ‘Onbereikbaar te zijn, dat werd zijn droom’, en: ‘*Incognito* was zijn liefste wensbeeld’. Een leraar die voortdurend onder de druk van de idee leeft, dat de mensen in zijn omgeving hem kennen, hem doorhebben, terwijl hij dat niet wil. Hij wil een ander, d.w.z. zichzelf maar anders, zijn. Eens per jaar ontsnapt hij aan de druk, tijdens een vakantie aan het Bodenmeer (de geboortestreek van Walser). Al elf jaar lang gaat hij met zijn vrouw Sabine naar hetzelfde pension, waar hij zich al elf jaar hetzelfde gedraagt; in de veilige wetenschap dat zo niemand daar weet wie en wat hij in werkelijkheid is. Toch loopt het ook met Halm verkeerd af. Halm is een uitgeblust mens, hij laat zich voortdrijven, grijpt niet meer in. Als Sabine op een terrasje wil gaan zitten, terwijl hij zich wil verdiepen in de dagboeken van Kierkegaard, wordt er op een terrasje gezeten. Halm lijkt zich daar niette-

min uitstekend bij te voelen. Een uitweg is er toch niet en hij blijft op dat terras onbereikbaar. Op dat terrasje tijdens de jaarlijkse vakantie loopt hij echter een jeugd- en studievriend tegen het lijf. Halm denkt eerst nog met een oudleerling te doen te hebben: Klaus Buch is lang en sportief, heeft geen buik te verbergen, draagt blue jeans, heeft een jonge vrouw ‘als een trofee’ naast zich. Een confrontatie die Halm als een bedreiging ziet, maar waaraan hij niet kan ontkomen. De twee zijn elkaars tegenpolen. Er ontstaat een soort psychologische tweekamp die wordt beheerst door wederzijdse misverstanden. De belangrijkste is dat de twee het hoog maar verkeerd van elkaar op hebben. De terughoudendheid van Halm, die op angst berust, wordt door Buch uitgelegd als beheerste weloverwogenheid. De sportieve en gezonde levenswijze van Buch wordt door Halm niet doorzien als een vlucht voor maatschappelijk mislukken. Eigenlijk vullen de twee elkaar prachtig aan. Buch voelt het ook zo en brengt het onder woorden: samen er van door, naar de Bahama's, alles achter laten, een nieuw, vrij leven tegemoet. Dit gesprek tussen beide mannen heeft plaats in een zeilboot op het Bodenmeer. En kijk, dan steekt er plotseling een stormwind op. Halm die niets van zeilen weet, is overgeleverd aan Buch die zich stoer uitleeft. En dan doet Halm eindelijk eens wat: hij stoot Buch overboord. Zijn tegenpool verdwijnt in de golven. Terug bij zijn vrouw is Halm veranderd, er worden fietsen gekocht, er zal voortaan anders worden geleefd. Maar zo gaat het in het leven niet. Dus ook hier niet. De doodgewaande Buch duikt weer op. Bij Halm breekt dan iets. Het is afgelopen met zijn fietsplannen. De dagboeken van Kierkegaard komen weer in beeld. En vooral wil hij weg van die plek. Sabine mag de bestemming uitkiezen. Het is kortom alweer mislukt. Is het besef dat er geen uitweg is in deze novelle negatief geschetst, in de dit voorjaar verschenen roman *Seelenarbeit* geeft Martin Walser heel verrassend een positieve betekenis aan dit besef. Positief een beetje in die zin zoals bij de personages van Hermann Hesse wel is te vinden: je geluk vinden in jezelf, in je eigen bezigheden. Om tot dit slotgedeelte te komen, pakt Walser weer eens flink uit. En grijpt eerst terug: naar de pijn. De hoofdpersoon is ditmaal Xaver Zürn, chauffeur van Dr. Gleitze, een industrieel. Zürn heeft buikpijn, maar ziek is hij niet. Je kunt hem een binnenvetter noemen. Zürn denkt na, chauffeurt en is daar trots op. Wat Zürn in *Seelenarbeit* allemaal denkt is niet na te vertellen.

De roman wordt niet door grijpbare handeling gedragen; niet voor niets viel n.a.v. deze roman weer de betiteling ‘Bodensee-Proust’ voor Walser. Waar Zürn uiteindelijk terecht komt, is bij het besef dat hij zichzelf moet zijn. Hij breekt met het image van niet-roker en niet-drinker, wat hem zijn positie van privé-chauffeur kost. Hij breekt met het idee dat zijn kinderen (twee dochters) het beter moeten hebben dan hun ouders, dus hogerop moeten. Zürn wordt zichzelf, komt voor zichzelf uit, geeft zichzelf niet meer anders voor dan hij is. Deze houding levert de eerste happy-end in het oeuvre van Martin Walser op. Weer opnieuw denk ik dat hiermee het uiteindelijke antwoord is gegeven. Tegelijkertijd weet ik dat het volgende boek van Walser dat denkbeeld zal logenstraffen, dat hij me met een nieuwe variant zal verrassen. Een nieuwe variant, geschreven in een stijl die erbij past: Walser kan heel zakelijk zijn, of droog en triviaal, dan weer sprankelend en humoristisch, breedsprakig; alles naar gelang wat wenselijk is. Dat is een aspect dat hier niet aan bod is gekomen. Ik heb Walser alleen vanuit één bepaalde thematische hoek belicht. En dat terwijl er nog zoveel andere kanten aan zijn werk zitten die zeer de moeite waard zijn. Van zijn voormalige groepsgenoten Böll, Grass, Lenz verschijnen voortdurend Nederlandse vertalingen. Is het niet schandalig dat dat met Walsers werk, met deze ‘Bodensee-Proust’, niet gebeurt?

Van Günter Grass is, eveneens dit voorjaar, een verhaal verschenen, dat ook niet zo snel in het Nederlands zal worden vertaald. Te Duits, te literair. Een literair hoogstandje van de eerste orde, dat zijn bestaan dankt aan de verjaardag van Hans Werner Richter die het vorig jaar zeventig werd. Richter is de oprichter van de Gruppe 47. De bijeenkomst van 1956 betekende de ontdekking van het literaire talent van Grass. Een aardig detail daarbij is dat Grass naar die bijeenkomst toe kon komen, omdat Wolfgang Hildesheimer zo vriendelijk was wat grafiek van hem te kopen. Het doet er allemaal natuurlijk niets toe, maar Grass' verhaal, *Das Treffen in Telgte*, zou nooit zo geschreven zijn zoals het nu geschreven is, als deze gebeurtenissen niet plaats gevonden hadden. Voor een beetje begrip van het verhaal moet je ook wel wat weten van dergelijke achtergronden. ‘Was in Telgte begann’, schrijft Grass al in de eerste alinea van het verhaal, ‘schreibe ich auf, weil ein Freund, der im siebenundvierzigsten Jahr unseres Jahrhunderts seinesgleichen um sich versammelt hat, seinen 70. Geburtstag feiern will’, en Grass zat om een passend cadeautje verlegen. Daarbij komt dat Grass nog met een heleboel materiaal zat dat hij in zijn roman *Der Butt* niet had kunnen gebruiken, hoewel hij er graag iets mee wilde doen. Zo was hij gefascineerd door de Duitse schrijvers in de tijd van de Dertigjarige oorlog, de tijd van de barok, kortom van een botsing tussen politiek en literatuur. En de relatie tussen die twee is nu eenmaal een stokpaardje van Grass. En zo rijpte dit verhaal: over de samenkomst van Duitse schrijvers in de zomer van 1647... Een verhaal vol toespelingen. ‘Wem es an Reisegeld fehlte, der hatte sich einen Gönner gesucht’ heet het op de derde bladzijde. Als je dan bedenkt dat Grass aanvankelijk niet over reisgeld beschikte... Maar zo'n regel hoeft ook op helemaal niemand betrekking te hebben. Het verhaal is geen sleutelverhaal, waarin achter al die zeventiende eeuwse namen hedendaagse auteurs kunnen worden gezocht. Dat zou onmogelijk zijn, want achter al die zeventiende eeuwse namen zitten zeventiende eeuwse schrijvers, die Grass hier en daar letterlijk citeert. De sleutel zit hem alleen in de uitgangssituatie. Het bijeenroepen en laten plaatsvinden van de samenkomst van schrijvers. In 1947 was het Hans Werner Richter, in 1647 laat Grass het Simon

Dach zijn. Die parallel is evident, zonder echter dat Dach daardoor een portret van Richter wordt. Zoiets zou van het verhaal al te zeer een gelegenheidswerkje hebben gemaakt, en dat is het beslist niet.



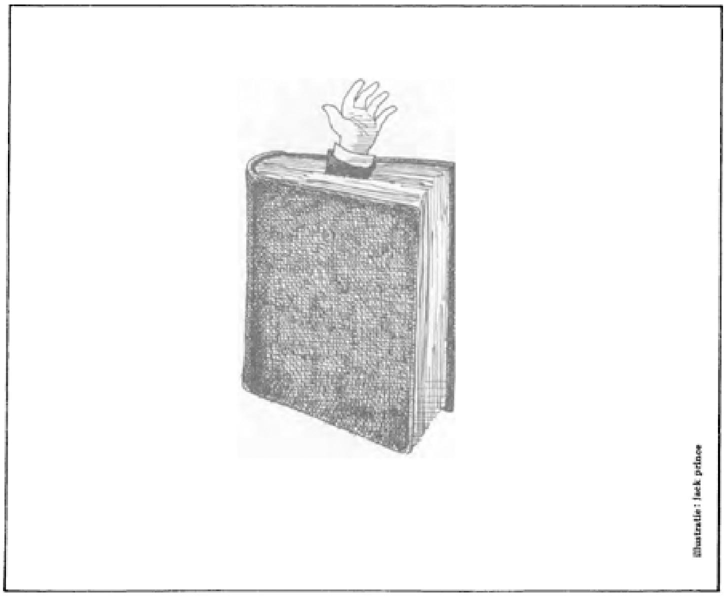
Dat neemt niet weg dat Grass overeenkomsten moet hebben gezien. In de politieke en literaire stellingname. Dat heeft hij in de roman *Der Butt* al aangestipt, daar waar ('Im vierten Monat' van Ilsebills zwangerschap) de jonge

dichter Gryphius op bezoek gaat bij Opitz en met hem een gesprek begint over Opitz' politieke geëngageerdheid

> (Er, der hervorragende Opitz, habe seine Kraft politisierend vergeudet, er,
> der vom Kaiser bekränzte, geadelte Opitz, habe der Diplomatie gegeben,
> was er der Poeterey schuldig geblieben sei

etc). Günter Grass is weer eens niet mis te verstaan. In die baroktijd, waarin Duitsland versplinterd was en werd geteisterd door oorlog, bestond er nauwelijks een relatie tussen politiek en literatuur. Op de vorm kwam het aan. Günter Grass laat zijn zeventiende eeuwse dichters niettemin een gezamenlijk manifest opstellen, een oproep tot vrede. ‘Endlich waren wir sicher, etwas getan zu haben’, waarna de heren aan een copieuze vismaaltijd gaan. De tekst van dit manifest gaat vervolgens bij een brand, die tijdens deze maaltijd uitbreekt, verloren. ‘So blieb ungesagt, was doch nicht gehört worden wäre!’

Oei, oei, dat is een veelzeggende constatering voor een verhaal dat geacht wordt evenzogoed in het heden speelt. In de eerste regels van *Das Treffen in Telgte* waarschuwt Grass immers al:



illustratie: jack prince

> Unsere Geschichten von heute müssen sich nicht jetzt zugetragen haben.
> Diese fing vor mehr als dreihundert Jahren an () So lang rührt jede
> Geschichte her, die in Deutschland handelt. Was in Telgte begann...

is m.a.w. nog niet afgelopen. Wie naar de politieke ontwikkelingen in de Bondsrepubliek kijkt, kan Grass' pessimisme maar al te goed begrijpen.

Honderd jaar geleden
Dolf Verroen

Het Schrijverscollectief van het Boek van de Maand '100 jaar geleden' in de werkplaats van Scheepswerf 't Kromhout in Amsterdam.
V.l.n.r.: Willem Wilmink, Ries Moonen, Arie Rampen, Karel Eykman, Fetze Pijlman, Hans Dorrestijn, Jan Riem en illustrator Fiel van der Veen.

Het Schrijverscollectief, dat volgend jaar tien jaar bestaat, heeft zich in die betrekkelijk korte tijd een voortreffelijke reputatie opgebouwd. En dat is geen wonder. Behalve de vele kinderboeken die zij maakten voor scholen is er immers ook *Het verdwenen plakboek*, een boekenweekuitgave (1976) van de CPNB, zo levendig, fantasievol en vormvast geconcipieerd, dat het nauwelijks te overtreffen is. Het is niet alleen een uniek maar zeker ook een uiterst zinnig idee van schrijvers om in een collectief, een samenhang, te werken, want juist daardoor kun je een genuanceerdheid krijgen die bij één mens niet mogelijk is. Het kan trouwens niet anders of het vlak van waaruit men werkt, wordt veel breder, terwijl het individuele aan bod komt in de voorkeur van iedere schrijver afzonderlijk. Het kan niet anders dan een unieke, zelfs benijdenswaardige manier van werken zijn, waar je als schrijver door kritiek van en op elkaar, erg veel van leert. Overigens moet wel vermeld worden dat de leden van dit schrijverscollectief daarnaast dikwijls tot grote, individuele prestaties komen.

Nu is dus als Boek van de Maand bij alweer het CPNB verschenen *100 jaar geleden*, een historisch verhaal. Fetze Pijlman, die samen met Willem Wilmink, Jan Riem, Rien Moonen, Hans Dorrestijn en Karel Eykman dit Schrijverscollectief vormt, zegt hierover:

> Wat is historisch voor een kind? Dat is vroeger. Het vroeger waar je grootmoeder zo fijn over kan vertellen. Op die manier zouden wij een historisch kinderboek willen maken. Niet de politieke historie, maar de geschiedenis van gewone mensen, de levensgeschiedenis van onze voorouders.

En dat is op een bijzonder boeiende wijze gelukt. De ontwikkeling van het verhaal over Klaartje, die in de buurt van Heerenveen in de vorige eeuw werd geboren en ten slotte in Amsterdam terecht komt, is op zo'n breed stramien geweven dat de lezer van het sociale leven van honderd jaar geleden een redelijk compleet beeld krijgt. Er is nergens geromantiseerd, de wereld is geen nostalgische suikertaart geworden

of, daarentegen, een politiek pamflet. Honderd jaar geleden is een wereld waarmee het huidige kind zich goed kan identificeren. Dat komt ook zeker door de vele foto's die in het boek zijn opgenomen en door de gedetailleerde prenten van Fiel van der Veen. Vooral de kleurplaten lijken mij het soort platen waarvan kinderen erg verrukt zullen zijn. Er is ongelooflijk veel op te zien en ze hebben zoiets vertrouwds, dat je er een beetje in kunt wonen. Dat geldt trouwens ook voor het verhaal. Een uitgave, die qua uitvoering en zoveel medewerkers waarschijnlijk erg kostbaar is, kan, denk ik, alleen door het CPNB tot stand gebracht worden. Laten we hopen dat dit niet de laatste keer zal zijn.

Het hele jaar rond/Dolf Verroen

Bij uitgeverij Lemniscaat verscheen een herdruk van *Het hele jaar rond*, een door Marijke van Raephorst samengestelde bloemlezing van verhalen, volksvertellingen, sprookjes, legenden, volksgebruiken en jaarfeesten. Duidelijker kan het niet, deze bloemlezing is gewoon een feestenboek, te gebruiken bij alle feesten die wij hebben. En dat zijn dan niet alleen Pasen, Pinksteren, Sinterklaas en Kerstmis, maar ook wat minder bekende, wat exclusievere feesten zoals het midwinterfeest van Lucia, het midzomerfeest en - om er maar enkele te noemen, het Michaelsfeest in de herfst. Een uniek boek dus. Op het eerste gezicht zou je misschien kunnen denken dat een dergelijke opzet een beetje ouderwets moet zijn, dat er in de moderne gezinnen aan dergelijke feesten niets meer gedaan wordt. Ik weet dat niet, maar het is ook niet belangrijk, want de opzet van dit boek is zo goed uitgewerkt dat het boek zelf in ieder geval wel belangrijk is. Het vervult zeker een funktie en het voldoet absoluut aan een behoefte, want wie deze feesten niet viert, behoort er in ieder geval van op de hoogte te zijn.

Marijke van Raephorst heeft dan ook niet alleen verhalen en gedichten bij de feesten gezocht, maar ze begint ieder feest met een eenvoudige, duidelijke verklaring. Over Sinterklaas bijvoorbeeld weet zij, naast enkele erg aardige verhalen en legendes, ook een stukje verhelderende geschiedenis te vertellen. Best goed wanneer men iets meer wil dan alleen pepemoten strooien en surprises maken.

De toon van het boek wordt bepaald door de legendes, waarop de keuze van de andere, ‘de gewone’ literaire verhalen uitstekend is aangepast. Behalve klassieke verhalen zoals van Selma Lägerlof, Tolstoj, Tsjechow en anderen, zijn er Nederlandse verhalen opgenomen van Harriet Laurey, An Rutgers van der Loeff, Godfried Bomans, Aart van der Leeuw, Felix Timmermans en één van Marijke van Raephorst zelf. Alle verhalen hebben betrekking op het onderwerp en hebben een duidelijke funktie. Het boek is erg mooi geïllustreerd door Otto Dicke, die niet alleen zwartwit prenten maakte, maar gelukkig ook in kleur mocht werken. Een fijn en vooral boeiend boek, bruikbaar in gezin en op school (zoals Marijke van Raephorst terecht in haar voorwoord opmerkt) maar ook bijzonder fijn om in je eentje te lezen als het geen feest is en je toch behoefte hebt aan iets ongewoons.

Eerst moet je taal beleven, dan pas is die van jezelf!
Peter van den Hoven in gesprek met Nannie Kuiper

Voor jonge kinderen - peuters, kleuters, kinderen uit de onderbouw van de basisschool - wordt veel geschreven, maar er is weinig onderscheidingsvermogen voor nodig om te constateren dat het meeste nauwelijks te pruimen is. Truttigheid troef, om het maar eens scherp te stellen en het lijkt er maar al te vaak op dat de dames en heren die zich uit nobele pedagogische motieven geroepen voelen voor kleine kinderen verhalen en gedichten te schrijven, weinig inzicht hebben in de huidige leef- en belevingswereld van het jonge kind.

De bundels zogenaamde eigentijdse verhalen (waarbij de voor de zoveelste maal herschreven en aangepaste sprookjes erg gewild zijn) zijn zo langzamerhand niet meer te tellen, en wat deze haastig in elkaar geflanste produkten met elkaar gemeen hebben is de traditionele pedagogische idee dat jonge kindern verre gehouden dienen te worden van de boze en harde buitenwereld. Hoe vaak kom je deze opvatting niet tegen bij ouders, leerkrachten, bibliotheekwerkers, jeugdboekenschrijvers en recensenten: het jonge kind is ('gelukkig') nog zo onschuldig en leeft in een eigen wereld; het is te jong voor confrontatie met zaken als autoriteit, seksualiteit, dood, arbeid enzovoorts; het moet in zijn beschermde wereld met rust gelaten worden zodat het niet beschadigd wordt door de grote, volwassen wereld, - dat komt allemaal later wel. Zo worden jonge kinderen in woord en daad in een 'freiraum' geplaatst, een aparte en vaak zoetelijk roze gekleurde kinderkamer waar de werkelijkheid van alle dag wordt buitengesloten. De kinderziel moet rein, de fantasie puur en het denken ongerept blijven.

Een niet te onderschatten oorzaak van deze denktrant is gelegen in het feit dat de traditionele ontwikkelingspsychologie allerlei fasen heeft ontworpen waarlangs het kind naar de volwassenheid dient te groeien. De jeugdliteratuur heeft deze fasen klinkende namen bezorgd: de Piet-de-Smeerpoets-fase, de sprookjesfase, de Robinsonfase etc., een indeling waaraan volgens sommigen niet te tornen valt[1.] maar

1. Over deze fasenindeling, maar ook over de infantilisering in jeugdland schrijft Dr. Lea Dasberg in haar boek: *Grootbrengen door kleinhouden*, Uitgeverij Boom, Meppel, 1977, vijfde druk. Dat deze indeling in de jeugdliteratuur nog altijd kritiekloos wordt aangeprezen

waarbij gemakshalve vergeten wordt dat dit een typisch westers-culturele aangelegenheid is: in andere culturen gaan deze fasen (waaronder ook de befaamde puberteitsfase) nauwelijks op. De burgerlijke pedagogie en psychologie - en in hun voetsporen de jeugdliteratuur - hebben in de afgelopen tweehonderd jaar - sinds *Emile ou l'éducation* van J.J. Rousseau dat in 1762 verscheen - het kind, dat wil zeggen in eerste instantie vooral het kind uit de hogere Masse, gevrijwaard voor de realiteit van alle dag. Er is vooral *voor* het kind geschreven vanuit een geschematiseerde visie op wat goed en acceptabel zou zijn. Niet *vanuit* het kind. Het kind en zijn omgeving ging en gaat nog steeds gebukt onder interpretaties van volwassenen die gekenmerkt worden door infantilisering, betutteling en kleinhouden.

Overtrokken?

Verleden tijd?

Nee, de ‘freiraum’-gedachte leeft nog volop, en wordt zelfs versterkt door de nostalgische hang naar de eenvoud, het geluk en de overzichtelijkheid van grootmoeders kanten Meedjes en grootvaders klok. Voor het gemak wordt daarbij de weinig aan de verbeelding overlatende realiteit van bijvoorbeeld de kinderarbeid over het hoofd gezien. Die past nou eenmaal minder bij het cultuurpessimisme en het regressieve verlangen naar de eigen geromantiseerde jeugd. Op zoek naar het onbedorven en zuivere kind worden onzekerheden geprojekteerd op de opgroeiende generatie en vooral jonge kinderen worden op die manier subtiel gemuilkorfd en gedwangbuisd.

bewijst het boek van S.G. van Campen en C. van der Burg: *De onderste plank*, het jeugdboek nader bekeken, uitgeverij NIB, Zeist, 1976. Zie ook mijn kritiek op dit boek: *Rommelen op de onderste plank*, te verschijnen in ZOZO III, Antwerpen, 1979.

Maar het zou onjuist zijn om dit algemeen te stellen; de laatste jaren is er ook wel wat veranderd. En met name in de jeugdliteratuur zijn die veranderingen bespeurbaar: daar groeien kinderen op die weinig meer van doen hebben met de seksloze Jip en Jannekes. Veel zijn het er nog niet, maar ze zijn er in ieder geval. Tussen het vele slechte dat nog steeds gepubliceerd wordt verschijnen er ook uitgaven die de infantilisering doorbreken en de geconstrueerde scheiding tussen het jonge kind en zijn onmiddellijke omgeving niet meer accepteren. Wat betreft het proza geldt dit voor de laatste boeken van Dolf Verroen en de verzamelbundels van Burney Bos, verhalen uit het radioprogramma *Lawaaipapagaai*. Ook Jaques Vriens werkt met zijn twee kleuterboeken in die richting. De bundels kinderliedjes van Karel Eykman, Willem Wilmink en Hans Dorrestijn vormen naast de kinderpoëzie van Nannie Kuiper en Miep Diekmann uitstekende voorbeelden van literatuur voor jonge kinderen, waarin de eigen belevingswereld in relatie met de directe omgeving van gezin, school, straat, televisie enz. centraal staat.[2] Met Nannie Kuiper sprak ik over haar werk voor en met jonge kinderen, ouders en leerkrachten. Ze vertelt er met enthousiasme over en het is duidelijk dat ze de omgang tussen jonge kinderen en volwassenen van wezenlijk belang vindt voor een evenwichtige opvoeding.

Nannie Kuiper:

> Ik geef nogal veel lezingen voor leerkrachten en ouders en wat me vooral op ouderavonden opvalt is het traditionele op voedingspatroon van waaruit gereageerd wordt. Veel mensen vallen ten opzichte van kinderen snel terug in geijkte machtsmiddelen die òf rigoureus òf heel subtiel worden toegepast. Dat benauwt me soms, als je merkt hoe weinig creatief mensen durven om te gaan met kinderen. Ze zijn maar al te gauw geneigd hun eigen gelijk voorop te stellen. En als je daaraan tornt merk je onzekerheid en soms verzet op, uitdrukking van de moeite die het kost om eigen gedrag te corrigeren. Op zulke avonden gebruik ik vaak het gedicht *Mijn liegbeest*:

In mijn dromen
mag je komen,
maar daarna
moet je weer gaan;
want dat wij
elkaar goed kennen,
dat gaat niemand,
niemand aan.

2. Dolf Verroen: *Allemaal de boom in* (Leopold, 1976), *De kat in de gordijnen* (Leopold, 1978), *Maak dat je wegkomt* (Leopold, 1978);
Burney Bos: *Een april kikker in je bil* (Leopold, 1977), *Zand op je boterham* (Leopold, 1978);

Jaques Vriens: *Ik wil mijn poes terug* (Van Holkema en Warendorf, 1977), *Zondagmorgen* (Van Holkema en Warendorf, 1978);
Karel Eykman: *De liedjes van Ome Willem* (De Harmonie, 1977), *De aller-allersterkste* (Sjaloom, 1978);
Willem Wilmonk: *Berichten voor bezorgde kinderen* (Kosmos, 1975), *De liedjes voor kinderen* (C.J. Aarts, 1977);
Hans Dorrestijn: *Je bent een liegbeest* (C.J. Aarts, 1975);
Miep Diekmann: *Wiele wiele stap* (Querido, 1977), *Stappe stappe step* (Querido, 1979).

In mijn dromen
moet je komen,
in mijn bed
hoor jij erbij:
eerlijk zijn
en nooit eens jokken
vind ik moeilijk,
net als jij!

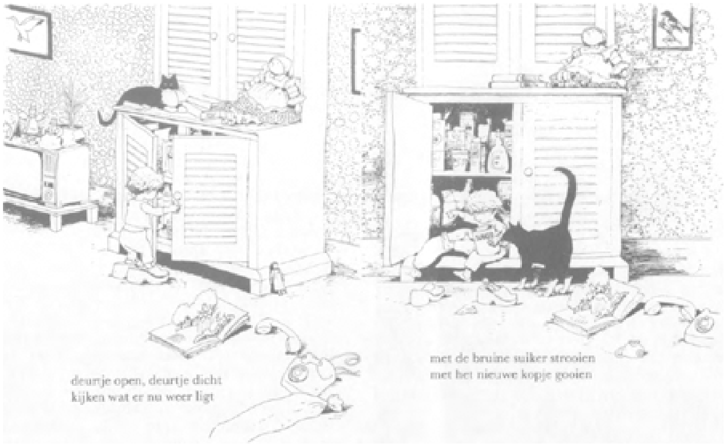
Daarin heb ik willen aangeven dat het jokken voor kinderen best heel noodzakelijk kan zijn: het is een middel om jezelf te beschermen tegen al te opdringerige ouders. Een kind heeft behoefte aan eigen dingen en kan daar een hoop plezier aan beleven, maar het krijgt enkel te horen: jokken mag niet, dat is slecht. Ondertussen merken kinderen wel dat volwassenen ook hun geheimen hebben en net zo goed eens zaken verzwijgen. Op die manier bezorg je kinderen een schuldgevoel waar ze geen raad mee weten. De verkrampte reaktie van ouderen als ze merken dat een kind jokt staat vaak in geen verhouding ten opzichte van de zaak waar het om gaat. Daarbij komt dat het heel moeilijk is voor volwassenen om eigen fouten toe te geven, om sorry te zeggen tegen een kind. Vanuit een vals idee dat zij nooit mogen falen, of althans dit niet mogen toegeven, worden aan kinderen eisen gesteld waaraan zij zelf niet kunnen voldoen. Dat merkt een kind, het trekt zich terug en zo krijg je een relatie die gekenmerkt wordt door angst en autoriteit. En een kind gaat daar vaak aan onderdoor. Ik lees *Mijn liegbeest* ook aan kinderen voor als ik in de school kom. Aan hun reakties merk je hoe goed ze zoiets herkennen: ieder kind maakt het wel eens mee, ieder kind heeft wel zo'n liegbeest waartegen het 's avonds in bed praat.
Een ander gedicht waar ouders soms moeite mee hebben is *Gehoorzaam*:

Ik doe precies wat mamma zegt,
tenminste - dat probeer ik echt!
Soms gaat het wel een beetje fout,
dan zegt ze: bah, wat ben jij stout!

Dan laat ik toch mijn eten staan,
dan blijf ik met de deuren slaan,
dan kijk ik waar het lekkers ligt,
dan smeer ik verf op mijn gezicht,
dan maak ik heel veel schuimend sop,
dan ruim ik niet mijn rommel op,
dan kruip ik wel weer uit mijn bed,
en als er niemand op me let -
dan roer ik suiker door het zout,
maar verder ben ik echt nooit stout!

Het komt wel eens voor dat ouders dit gedicht opruiend vinden, het zou aanzetten tot verzet tegen de ouderlijke macht. Nou, misschien wil ik dat ook wel. Een kind hoeft niet altijd gehoorzaam te zijn, trouwens wat is dat eigenlijk gehoorzaam zijn; aan wie ben je gehoorzaam of ongehoorzaam en waarom? Er wordt te snel vanuit gegaan dat een kind sowieso gehoorzaam moet zijn, terwijl het soms heel goede reden heeft om dat niet te zijn: als de omgeving geen mogelijkheid tot

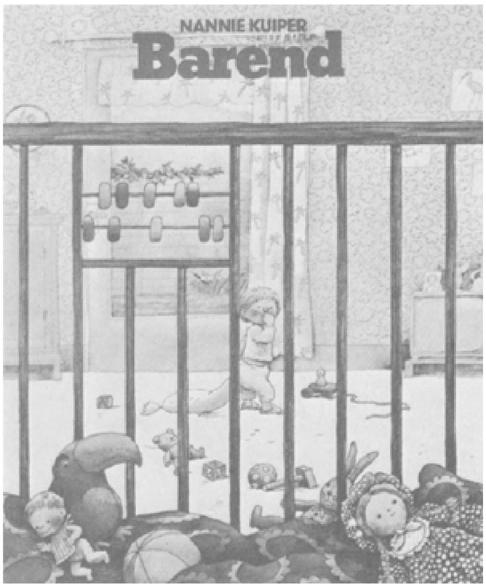
spelen, tot ontdekken geeft. Kinderen willen niet in die kinderkamer gehouden worden, je infantiliseert ze als je ze opgesloten houdt. Ik schrijf tegen die betutteling.



Barend breekt uit de box

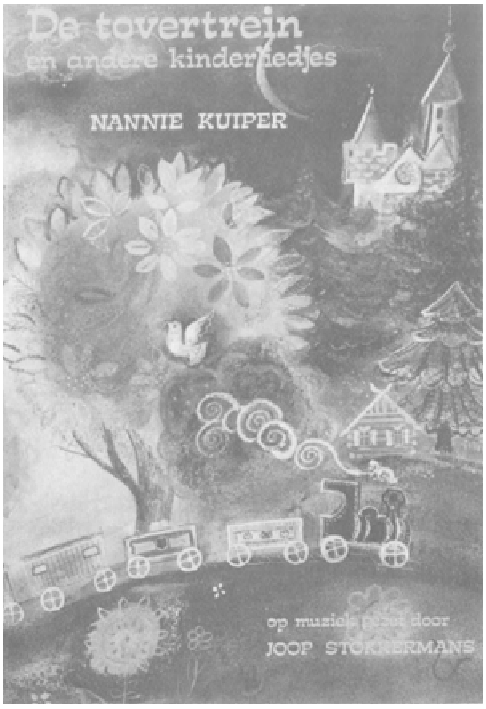
Nannie Kuiper volgde de N-XX-opleiding en is lerares kinderverzorging en -opvoeding. Vrijwel onmiddellijk na haar opleiding ging ze via cursussen voorlichting geven aan ouders over de opvoeding van jonge kinderen. Ze schreef een aantal voorlichtingsboekjes nadat ze een journalistencursus had gevolgd en publiceerde in tijdschriften, onder andere over speelgoed. Jeugdliteratuur heeft ze altijd bij haar werk betrokken; bij elke lezing sleepte ze, zoals ze zegt, een koffer mee. Nu gebruikt ze haar eigen werk als middel om te diskussieren over opvoeding en kinderliteratuur. Het schrijven van kinderpoëzie doet ze zo'n jaar of acht. Daarvoor maakte ze een korte tijd cabaretliedjes voor volwassenen maar al vrij snel kwamen er kindergedichten.

De eerste bundeling kinderversjes was *De kraai is door zijn nest gezakt* en daarna volgde *De tovertrein* en andere kinderliedjes die op muziek werden gezet door Joop Stokkermans. Ze had toen al een aantal liedjes voor AVRO's kinderkoor geschreven en omdat er veel vraag was naar nieuwe kinderliederen is toen *De tovertrein* ontstaan, hoewel Nannie Kuiper deze verzameling toch meer als kinderpoëzie beschouwd dan als liedjes. In deze twee boeken zijn drie soorten kindergedichten te onderscheiden. Op de eerste plaats zijn er de gedichten waarin gebruik gemaakt wordt van sprookjesachtige situaties, compleet met kabouters, een reus, een toverfee etc. Het liedje *De tovertrein* is daarvan een voorbeeld, maar ook een gedicht als *De kraai is door zijn nest gezakt*:



Omslag en illustratie: The Tjong Khing.

De kraai is door zijn nest gezakt
toen hij zich stond te scheren
nu krijgt hij in het ziekenhuis
twee nieuwe zwaneveren.
(...)



Omslag: Elly van Beek.

Daarnaast vinden we gedichten die uitgaan van konkrete situaties die elk kind in zijn dagelijks leven kan meemaken; ze sluiten duidelijk aan bij de gevoelens en gedachten van opgroeiende kinderen en zijn heel herkenbaar. Het mooie gedicht *Mijn vader* is daarvan een voorbeeld:

> Als hij 's morgens zo haastig de deur uitgaat
> z'n mond vol met brood en altijd te laat
> één schoen zonder veter, z'n jas met een vlek
> de blauwwitte sjaal van mijn zus om z'n nek
> de hond voor hem uit en de poes aan z'n broek
> en z'n hand die nog zwaait tot het huis op de hoek...
>
> dan denk ik:
> ja, dat is mijn vader, die je daar ziet
> maar ken ik hem nou, of ken ik hem niet?
> (...)

En tenslotte zijn er gedichten die het sprookjesachtige en het reële met elkaar combineren, zoals bijvoorbeeld *Klein prinsesje Koekeloertje* die van alles heeft, maar eigenlijk liever gewoon is omdat ze geen vriendjes in de buurt heeft met wie ze kan spelen.

Nannie Kuiper:

> Ik geloof dat deze driedeling wel juist is. Je moet het zo zien, deze bundels zijn uit mijn beginperiode en ik wilde voor mezelf onderzoeken welke richting ik uit zou gaan. In mijn latere gedichten ben ik steeds dichter naar de kinderen zelf toe gaan schrijven; sprookjesachtige situaties komen vrijwel niet meer voor. Ik schrijf ook niet meer over anderen, over *Kareltje*

van Koten bijvoorbeeld (uit *De tovertrein*) of over *Tineke Teutebel* (uit: *De kraai is door zijn nest gezakt*), maar over ik of jij. Ik sluit veel meer aan bij wat kinderen meemaken, welke gevoelens ze hebben, hoe ze reageren, met welke problemen ze zitten. Ik ben iemand die houdt van directe dingen en praat daar ook graag over; ik vind niet dat je dat moet verpakken. Een sprookjesgedicht zal ik niet gauw meer schrijven; wat ik te zeggen heb projekteer ik niet meer in sprookjesfiguren, ik ben nu gerichter bezig, vanuit het kind zelf.
Die ontwikkeling is ook merkbaar in mijn lezingen voor leidsters en ouders: in het begin - maar dat is al een hele tijd geleden hoor - gingen die meer uit van een traditioneel opvoedingsbeleid, waarin de moederrol centraal stond. De moeder als koesterende en verzorgende figuur, de rolverdeling tussen jongens en meisjes en niet te vergeten de naar buiten toe optredende vaderrol; over dat alles heb ik in de loop van de jaren wel een andere mening gekregen, natuurlijk onder invloed van de veranderende maatschappelijke opvattingen daarover maar ook op grond van eigen ervaringen. Ik geloof niet meer dat kinderen van één figuur afhankelijk moeten zijn, het houdt ze te lang in een over-beschermde situatie en maakt ze juist daardoor kwetsbaar. Het kind moet meer identifikatiemogelijkheden hebben en de kans krijgen vrij en zonder dwang met leeftijdgenootjes en ouderen om te gaan, zodat het zijn eigen weg leert vinden.
Die visie komt in de latere gedichten terug, ik schrijf meer over kinderen die zich afzetten tegen een te grote betutteling, die niet alles meer pikken en leren om weerbaar te worden. Zoals in het gedicht *Lief zijn*: (uit: *Dank je lekker*)

Zul je lief zijn heel erg lief zijn
zegt mijn juffrouw elke dag
Dat betekent dat ik dingen die ik leuk vind juist niet mag.

Zul je lief zijn heel erg lief zijn
altijd weer diezelfde vraag.
Daarop weet ik maar één antwoord: morgen wel - maar niet vandaag.

Waar ik op ouderavonden juist over praat is het recht dat kinderen hebben om niet altijd te voldoen aan het beeld dat volwassenen van hen hebben. En als ik dan zie hoe ouders vaak al bij voorbaat op hun strepen gaan staan dan denk ik wel eens: hoe knal ik daar vanavond weer doorheen. Zo'n gedicht als

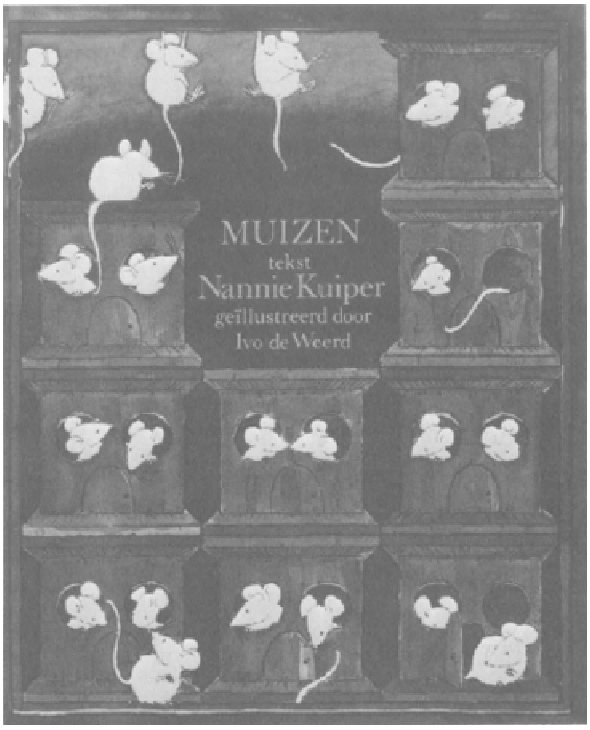
Lief zijn kan daarbij helpen; er zit een stuk spontaniteit in, verzet ook, zo van: ik laat niet met me sollen, ik maak zelf wel uit wanneer ik lief ben. Kinderen herkennen dat onmiddellijk, maar voor ouderen betekent het een breuk met hun vooropgezette ideeën.

Omslag: The Tjong Khing.

Dit jaar verschijnen er drie boeken van Nannie Kuiper: *Barend, Muizen* en *Dank je lekker*. Het laatste boek is samen met Dolf Verroen geschreven.

Barend gaat over een jongetje dat groot genoeg is om de box te verlaten en op onderzoek uitgaat in de kamer, de keuken en de tuin. Hij ziet het in die box, maar ook op moeders en vaders schoot, niet meer zo zitten en gaat op ontdekkingstocht. En dan is weinig meer veilig: met suiker en water knoeien, de kast in kruipen en alles overhoop halen, met modder gooien. Met veel inlevingsvermogen heeft Nannie Kuiper die kinderlijke drang tot exploratie van de directe omgeving aangegeven. Prachtig zijn in dit boek ook de tekeningen van The Tjong Khing: grote kijkplaten vol details die uitnodigen om erover te praten. De omslag van *Barend* toont de spijlen van de box: een soort gevangenis waar Barend uitgebroken is, een tekening die haast programmatisch te noemen is voor het werk van Nannie Kuiper van de laatste jaren.

Muizen, geillustreerd door Ivo de Weerd, is net als *Barend* afkomstig uit de bundel *De kraai is door zijn nest gezakt;* een gedicht over een jongetje die van zijn opa twee witte muizen krijgt. Het blijven er alleen geen twee; binnen niet al te lange tijd zit het hele huis vol. Aan het eind treedt er een burgemeester op die dat niet zo ziet zitten en opa en de jongen met de muizen naar de hei transporteert. Nannie Kuiper:



Omslag: Ivo de Weerd.

> Waarom die burgemeester aan het eind? Omdat kinderen te maken hebben met een autoriteit waar ze niets tegen kunnen doen, dat is ook een facet van hun wereld. Je hebt wel gelijk als je zegt dat het verzet hier uitblijft, er wordt niks tegen gedaan. Dat gebeurt ook, denk maar eens aan flats waar het verboden is om huisdieren te houden, waar kinderen geen herrie mogen maken, niet in het trappenhuis kunnen spelen, waar het heilig bankstel en de wollen vloerbedekking voor ouders belangrijker zijn. Ik wil ook die kant laten zien en ik denk zeker dat dat aanleiding kan zijn om erover te praten. Want dat vind ik wel heel belangrijk: mijn gedichten zijn erop gericht het kontakt tussen kinderen en volwassenen te versterken; ergens samen over praten zonder dat al bij voorbaat een mening vaststaat ontbreekt nog zo vaak.

Samen met Dolf Verroen schreef Nannie Kuiper *Dank je lekker*, dat ontstaan is naar aanleiding van een aantal schoolradio-uitzendingen van de KRO. Het is een temaboek geworden waarin verschillende onderwerpen aan de orde komen: gehoorzaamheid, luiheid, verdriet, de dood, knutselen, sinterklaas, sparen. Elk onderwerp werd voor de radio in een hoorspel en een liedje uitgewerkt, terwijl er ook een klassegesprek te horen was dat daarop aansloot. In het

boek zijn behalve het hoorspel en het liedje ook een verhaal en een gedicht opgenomen, zodat op vier verschillende manieren met zo'n tema gewerkt kan worden.

Uit 'Muizen' / Ivo de Weerd.

Nannie Kuiper:

> De bedoeling is dat de uitzendingen volgend jaar herhaald gaan worden en dat het boek daarbij een rol gaat vervullen. Op die manier is het mogelijk om in de klas op zo'n tema verder door te gaan, in allerlei lessen. Daar is in de onderbouw van de basisschool - waar de uitzendingen voor bedoeld zijn - grote behoefte aan; er is weinig materiaal dat bijvoorbeeld bij projektjes gebruikt kan worden. We hebben goede hoop dat het als een soort leer-leesboek zal gaan funktioneren. Die vervaging tussen leer- en leesboek vinden we een prima zaak.
> De samenwerking met Dolf Verroen was erg fijn en dat komt natuurlijk ook omdat we wat betreft onze visie op volwassenen en kinderen op dezelfde golflengte zitten. We kiezen allebei voor het belang van het kind en zetten ons af tegen autoriteit en dwang. We gaan trouwens binnenkort samen naar Suriname om materiaal te verzamelen voor een boek over Surinaamse kinderen. In proza en poëzie willen we een beeld geven van de Surinaamse cultuur zodat er in het onderwijs daar meer op kan worden aangesloten. En dat is hard nodig, want er is weinig op dat gebied.

Behalve eigen gedichten publiceerde Nannie Kuiper ook vertalingen van poëzie van anderen. Van A.A. Milne vertaalde ze *Toen we nog klein waren* en *Nu we al zes zijn*. Ook de serie *Bloemenkinderen* van Cicely M. Baker werd door haar vertaald en dit jaar verschijnt *De uil en de poes* van Edward Lear, een lekker nonsensgedicht, dat met veel gevoel voor ritme is vertaald.

Nannie Kuiper:

> Van Milne bestond al een vertaling, maar die was van voor de Tweede Wereldoorlog en eigenlijk verouderd. Ik ben toen gevraagd een nieuwe te maken en ik heb ja gezegd enerzijds omdat het zo'n prachtig boekje is over de belevingswereld van kinderen, maar ook omdat het een uitdaging voor

me was. *Toen we nog klein waren* is heel rijk aan poëtische taal en prachtig van konstruktie. Vooral de verschillende taalvormen, woordspelingen, klankassociaties en dichterlijke vrijheden trokken me erg aan. Het gaf me veel voldoening er aan te werken al moet ik ook zeggen dat ik er soms knettergek van werd. Ik heb er veel van geleerd: het ambachtelijke van poëzie schrijven, het vakmanschap dat je in je vingers moet hebben om iets goed te maken. Het heeft zonder meer een verrijking betekent voor mijn eigen werk.
De serie *Bloemenkinderen* van Cicely M. Baker trok me door de combinatie van plantkundige informatie en poëtische vormgeving ook erg aan. Alhoewel je bezwaar kunt hebben tegen de wat zoetelijk getekende kinderen met vleugeltjes op de bijbehorende plaatjes - dat hoeft voor mij ook niet - is de tekst helemaal niet zweverig, maar erg direct en informatief. Ik hou zelf niet zo van gedichten over de natuur; ik schrijf liever over kinderen, maar in deze poëzie kon ik de oorspronkelijke feeën weglaten en vervangen door ik of jij en op die manier de informatie dichter bij kinderen brengen. De boekjes worden in het onderwijs bij biologie veel gebruikt en daaruit blijkt toch wel dat ze nuttig zijn. Ik heb zeven deeltjes vertaald (het laatste komt binnenkort uit) en dat is wel genoeg; nou hoeft het voor mij niet meer.
Ik vind dat kindergedichten ritmisch, muzikaal moeten zijn. Het rijm is ook belangrijk, hoewel dat niet altijd hoeft. Elk woord moet op de juiste plaats staan en een afwijking van het ritme is alleen dan verantwoord als je iets wilt benadrukken. Ritmisch op rijm schrijven gaat bij mij vanzelf, ik kan haast niet anders meer. Toen ik een verhaal moest schrijven voor *Als wij ook eens wat mogen zeggen* heb ik grote problemen gehad om van het rijm af te komen. Als vanzelf begon ik poëzie te schrijven. Ik moest op een andere manier in het verhaal stappen en dat heeft me toch meer moeite gekost dan ik dacht.

Gedichten in de klas

Sinds twee jaar komt Nannie Kuiper regelmatig in de klas om met kinderen te werken. Via de Stichting Schrijvers School Samenleving wordt

ze vaak uitgenodigd om uitgaande van haar eigen gedichten, poëzie met kinderen te schrijven. Op welke wijze dat gebeurt hangt af van de school: de ene keer participeert ze in een projekt dat door de klas of de school zelf is opgezet, de andere keer is het een 'losse les' waarin ze vertelt over haar eigen gedichten en op basis van de discussie daarover met de kinderen gedichten maakt, en het komt ook wel voor dat ze met meerdere schrijvers aan de hand van een tema in verschillende klassen werkt.

Omslag: Cicely Mary Barker.

Nannie Kuiper:

De rode kornoelje / ill. Cicely Mary Barker.

Dolf Verroen en ik zijn nu bezig om het tema *het kan ook anders* uit te werken naar aanleiding van een vraag van een school. De bedoeling is dat de hele school, alle klassen, daarbij betrokken worden. We werken met poëzie en proza. Met drie gedichten zowel voor hogere als voor lagere klassen die allemaal iets te maken hebben met anders zijn, probeer ik hun eigen ervaringen naar boven te halen en zo een gesprek op gang te brengen. Daarbij komt onder andere aan de orde dat je, om het anders te willen, wel voor je eigen mening moet kunnen en durven uitkomen, maar ook dat dat niet zomaar gaat: alles wat buiten het geaccepteerde patroon valt wordt al gauw, ook door kinderen, afgewezen, genegeerd. Ieder kind heeft daarover wel iets te vertellen op basis van eigen belevenissen en dat vormt dan het uitgangspunt om een gedicht te maken. Het gaat er vooral om een sfeer op te roepen zodat de kinderen graag iets met hun eigen kennis en ervaringen willen doen. In veel gevallen is het enthousiasme zo groot dat ze spontaan beginnen te schrijven, al zeg ik er wel altijd bij dat het ook kan mislukken. Niet iedereen gaat dat immers even gemakkelijk af, maar dat is ook niet erg. Poëzie hoeft ook niet de uitkomst te zijn; dat kan maar hoeft niet, het belangrijkste is dat ze met hun eigen ervaringen iets doen. Soms kan een beginzin erg helpen, maar noodzakelijk is dat niet. In hogere klassen gaat het natuurlijk iets makkelijker omdat de kinderen daar de taal beter beheersen, maar ook in de onderbouw kun je met poëzie werken. In lagere klassen laat ik kinderen nooit zelf schrijven, dat kunnen ze vrijwel nog niet; ze zijn zo op het technisch schrijven gericht dat er niets uitkomt. Met de hele klas maak ik dan een gedicht, vaak aan de hand van een beginzin die ik op het bord heb geschreven. Iedereen kan daar op reageren en dat doen ze ook. Ze vinden het leuk om ritmische zinnen te bedenken die rijmen en die in het gedicht passen. Via associaties reageren ze op elkaar en zo ontstaat er een heel goed gesprek met hen over wat op een bepaalde plaats in het gedicht het beste kan. Na afloop schrijven ze dan het gedicht over en maken er een tekening bij. Je krijgt met zo'n werkwijze meestal een verhalend gedicht waarin de ervaringen van de kinderen zijn verwerkt; het geeft hen ook het idee dat het gedicht van henzelf is, en dat is natuurlijk ook zo. Taal wordt zo iets dat met hen-

> zelf te maken heeft en waar ze mee kunnen spelen; en op die manier worden ze zich ook bewust van wat ze willen of niet willen. Eerst moet je taal beleven, dan pas is die van jezelf.

De Amerikaanse dichter-schrijver Kenneth Koch was jaren geleden de eerste die zijn ervaringen met het schrijven van gedichten door kinderen opschreef. Zijn boek *Wishes, Lies and Dreams*[3.] heeft niet alleen in Amerika maar ook in Nederland grote invloed gehad. Hierin doet hij verslag van een experiment op een lagere school in New York. Koch observeerde de kreatieve inventiviteit, die tot uiting kwam in kindertekeningen en gesprekken, en constateerde dat deze kreativiteit door het traditionele taalonderwijs - vooral wat het zelf schrijven betreft - niet tot volle ontplooiing kon komen.

Koch gaat daarbij uit van een veranderde houding van de leerkracht (van autoritaire leerstofaandrager tot sociaal-geïntegreerd begeleiderschap), die niet meer tegenover het kind moet staan in een frontale lessituatie, maar naast het kind - vanuit een gelijkwaardige positie - meehelpt aan een optimale persoonlijkheidsontplooiing. Beperkingen in het vrije schrijven, zoals bijvoorbeeld verbeteren van taal- en spellingsfouten, interpunktie e.d. wijst hij af.

Het gaat hem erom dat kinderen worden gestimuleerd hun eigen ervaringen, wensen en fantasieën op te schrijven in een soort 'onbeperkte-woordenstroom'. Hij bemerkte dat het traditionele taalonderwijs (bijvoorbeeld het klassikale opstel) gevolgen had achtergelaten, die kinderen ervan weerhielden om spontaan te schrijven. Vandaar dat hij - althans in eerste instantie - ook geaccepteerde criteria als metrum en rijm overboord gooit, omdat ze frustrerend kunnen werken. Koch heeft in de loop van de jaren vele navolgers gekregen, die vrijwel allemaal tamelijk kritiekloos zijn methode kopieëren[4.]. De vele didaktische uitgangspunten die Koch aangeeft kunnen kinderen stimuleren vrij en los van de hen opgelegde taaien denkregels te schrijven. Maar het blijft wel jammer dat zowel Koch als zijn epigonen het daarbij laten, en zich vrijwel alleen verwonderen over de poëtische begaafdheid van de leerlingen. En er is weinig fantasie voor nodig om vast te kunnen stellen dat dit vaak dié kinderen zijn die qua taalgebruik een voorsprong hebben en het snelst de didaktische trucs doorhebben. Doordat Koch en vele Nederlandse navolgers de oorspronkelijke taalkreativiteit niet of nauwelijks verbinden met de (ook maatschappelijke) ervaringswereld en een nogal geprogrammeerde fantasie stimuleren die nauwelijks kritisch wordt gebruikt, blijven zij toch binnen het traditionele taalonderwijs gevangen.

Koch stimuleert ook het individuele schrijven. De socialiserende funktie van taal, het in kontakt treden met de ander en gezamenlijk de taal als onderzoeksmiddel gebruiken wordt daarbij over het hoofd gezien[5.]. Al te zeer wordt op die manier *de*

3. Kenneth Koch: *Wishes, Lies and Dreams*, Vintage Books/Chelsea House Publishers, New York, 1971. Zie verder ook van hem: *Rose where did you get that red* (teaching great poetry to children), Vintage Books, New York, 1974.
4. Een van die adepten is Fred Portegies Zwart in zijn verzamelbundel *Poëzie als kinderspel*, De Bezige Bij, 1975. Zie ook mijn artikel over dit boek in De Groene Amsterdammer, 21-7-1976.
5. Wie meer kritische informatie wil lezen over gedichten schrijven met kinderen wordt verwezen naar Chris Searle: *This New Season* (our class, our schools, our world), Calder and Boyards, Londen, 1973. Verder van hem: *Stepney Words* (a collection of childrens poetry), Reality

wereld binnen in zichzelf[6] gezocht en gaat het om *geweldige gedichten kunnen schrijven* met *materiaal dat aan hun dichtmogelijkheden vleugels gaat geven*[7].

Nannie Kuiper:

> Meestal kom ik maar één keer, en dan nog maar één uur, in de klas, en dat is natuurlijk een grote beperking. Ik kan ook niet zeggen dat ik een bepaalde methode hanteer, daarvoor is de tijd te kort. Ik ga ook niet uit van stimulerende beginzinnen die alleen maar op een voorspelbare manier kunnen worden aangevuld, maar van een gesprek over hun eigen belevingen. Dat vind ik het belangrijkste; als je pretendeert uit te gaan van het kind moet je dat ook waar maken en hun opvattingen over wat dan ook serieus nemen, wat niet wil zeggen dat dat ook kritiekloos moet gebeuren. Dan kun je ook subjectieve ervaringen en meer objectieve omstandigheden met elkaar verbinden en als je kinderen ook werkelijk laat schrijven over waar zij mee bezig zijn dan merk je ook dat dat gebeurt.
>
> Door de korte tijd dat ik in de klas ben laat ik kinderen individueel schrijven, hoewel het ook wel eens voorkomt dat ze vragen om samen een gedicht te mogen maken. En daarnaast maakt het natuurlijk nogal wat uit hoe zo'n leerkracht er op inspeelt. Soms merk je duidelijk dat je met een geïsoleerde les bezig bent die geen vervolg zal krijgen, zoals een keer bij een leerkracht die me een uur lang onderbrak en steeds maar zei: ja, maar dat kunnen wíj niet. U misschien niet, heb ik hem geantwoord, maar de kinderen wel. Overigens kwam er van het hele gedichtenschrijven niets terecht. Logisch ook, het bewijst hoe belangrijk de man of de vrouw voor de klas is. Maar van de andere kant hoor je ook van leerkrachten, nadat ik er al een hele tijd niet meer geweest ben, dat ze nog steeds met gedichten werken en het hele prikbord en de gang volhangt met poëzie en tekeningen.
>
> Ik heb een enkele keer met een klas een boek gemaakt, maar had daarvoor wel een hele ochtend nodig. Dat kun je niet in een uur. Samen met de kinderen hadden we een verhaal bedacht: het begin, de hoofdpersonen - liefst niet te veel want anders wordt het erg moeilijk - verschillende situaties, en hoe het af zou lopen. Dat verhaal werd in veertien episodes uit elkaar gehaald en elk gedeelte werd kort op het bord aangegeven. Nadat we het nog een keer goed bekeken hadden en kleine veranderingen waren aangebracht gingen de kinderen twee aan twee aan het werk: elk groepje zorgde voor een bepaalde episode. De een schreef en de

Press, Londen, 1971; *Fire Words*, Jonathan Cape, London, 1972; en *Classrooms of resistance*, Writers and Readers Publishing Cooperative, London, 1975;
en verder mijn artikel *Kinderteksten en kritische pedagogie,* uit: Al Doende, tweede werkboek, biz. B2 39-66, Amersfoort, 1976.

6. Geciteerd uit: Fred Portegies Zwart, *Poëzie als kinderspel*, De Bezige Bij, 1975.
7. Geciteerd uit: Annelies Dekkers, Peter Dekkers, Heleen Rutting; *Gedichten maken op school*, Malmberg, 1977, serie Praxis nr. 5.

> ander tekende; ze weten zich alleen gebonden aan de grote lijn van het verhaal, wat details betreft zijn ze vrij. Je ziet dan een druk overleg tussen de tekenaar en de schrijver, want het moet wel met elkaar kloppen. Op het laatst komt dan de omslag, op wat stevig papier en je hebt met de hele klas een prachtig lees- en kijkboek gemaakt. Dat collectieve aspekt van samen iets maken vind ik erg wezenlijk, en geloof maar dat ze daar plezier in hebben. Ze wilden in de pauze niet eens naar buiten...

Nannie Kuiper heeft met het schrijven van gedichten en het geven van lessen op scholen, naast het verzorgen van lezingen voor ouders en leerkrachten een volle dagtaak. En als één ding duidelijk wordt uit het gesprek dan is het wel dat ze dat met veel inzet en plezier doet. Binnenkort komt er een nieuwe bundel met peuterpoëzie uit onder de titel *Dag hobbelpaard*, kleine, erg ritmische gedichten voor jonge kinderen.

Daarnaast schreef ze onlangs haar eerste verhaal: *Ik schrijf gewoon de president*, opgenomen in de bundel *Als wij ook eens wat mogen zeggen* die dit jaar ter gelegenheid van Het jaar van het Kind wordt uitgegeven. Het gaat over een Amerikaans meisje uit Yuma, in Arizona, dat de hoofdprijs wint van een opstelwedstrijd en daardoor naar Nederland mag om deel te nemen aan de kinderconferentie die ter gelegenheid van het jaar van het kind in de Flevopolder zal worden gehouden, en waar kinderen uit alle delen van de wereld samen komen. Dorry verschijnt op de televisie in het nieuws, en vanaf dat moment is ze een beroemdheid. Haar ouders tekenen een contract en ze vertrekt naar Hollywood om reclamefilms te maken. Eerst vindt ze alles geweldig, maar later krijgt ze steeds meer hekel aan de manier waarop ze wordt gebruikt voor allerlei reclamedoeleinden. Zelfs de president ontvangt haar, want samen met een kind in de krant en op de televisie is een prima reclame voor zijn beleid. Als tenslotte de reclamemakers mee naar Nederland willen om van de kinderconferentie gebruik te maken om hun produkten aan te prijzen - 'Kinderen uit de hele wereld drinken het' - dan pikt Dorry het niet meer en stuurt een telegram: 'Reclamemensen willen naar kinderconferentie. Stop. Laat geen volwassenen toe. Stop. Geef gauw antwoord. Stop.' Het antwoord komt van de kinderen zelf: 'Conferentie verboden voor volwassenen'. In dit korte verhaal heeft Nannie Kuiper op een prima manier de moderne kinderarbeid weergegeven, die vooral in Amerika wat televisie betreft ernstige vormen heeft aangenomen. In eerste instantie is Dorry opgetogen over haar optreden als een filmster voor de reclame, maar langzamerhand wordt het haar duidelijk dat de volwassenen haar bekendheid uitbuiten: haar ouders die het contract tekenen, de reclamemakers die steeds weer met een nieuw produkt aankomen en de president die over haar rug heen zijn populariteit ziet groeien. Dorry verzet zich en dan neemt ze zelf initiatief en wordt gesteund door de andere kinderen.

Nannie Kuiper:

> Ik ben een tijdje geleden in Amerika geweest en heb me een zestal weken verdiept in de wijze waarop de kinderen daar leven. Je wordt met je neus gedrukt op de uitbuiting en manipulatie van kinderen door de commercie. De reclamewereld pakt kinderen en profiteert van hun verlangen naar publiciteit: beroemd worden, een carrière maken als filmster. Er zijn zelfs

particuliere scholen voor jongeren die onder het mom van een akteursopleiding kinderen verkopen aan de reclame. Ik heb dat tema gepakt omdat ook in ons land de reclame grote invloed heeft op kinderen; welk kind wil niet op de televisie komen? Het verhaal breekt die glitterwereld af, kijkt achter de schermen en laat zien dat het enkel en alleen om geld gaat, het kind is niet van belang.
Het is mijn eerste proza en ik ben blij dat het me gelukt is mijn bedoeling over te laten komen. Of ik in de toekomst nog meer proza zal schrijven? Dat weet ik niet, voorlopig heb ik mijn tijd hard nodig voor de gedichten die nog op stapel staan.

Boeken van Nannie Kuiper

- *De kraai is door zijn nest gezakt* (en andere versjes), Deltos Elsevier, 1973.
- *De tovertrein* (en andere kinderliedjes), met muziek van Joop Stokkermans, Deltos Elsevier, 1975.
- *Barend*, Leopold, 1979.
- *Muizen*, Leopold, 1979.
- *Dank je lekker* (samen met Dolf Verroen), Leopold, 1979.

De tekst van *Barend* verscheen eerder in de bundel *De kraai is door ziin nest gezakt* onder de titel Ren kwartier uit het leven van Barend. Ook *Muizen* is uit deze bundel afkomstig.

Vertalingen poëzie

- *Toen we nog klein waren*, A.A. Milne, Ploegsma, 1973, herdruk 1979.
- *Nu we al zes zijn*, A.A. Milne, Ploegsma, 1974.
- *Bloemenkinderen van de bomen*, Cicely M. Baker, Ploegsma, 1975.
- *Bloemenkinderen van de herfst*, Cicely M. Baker, Ploegsma, 1975.
- *Bloemenkinderen van de tuin*, Cicely M. Baker, Ploegsma, 1977.
- *Bloemenkinderen van de wegkant*, Cicely M. Baker, Ploegsma, 1977.
- *Bloemenkinderen van de lente*, Cicely M. Baker, Ploegsma, 1978.
- *Bloemenkinderen van de zomer*, Cicely M. Baker, Ploegsma, 1978.
- *De uil en de poes*, Edward Lear, Leopold, 1979.

Verder schreef Nannie Kuiper nog gedichten in: *Lees-Kijk-en Speelboek* (samenstelling W.H. Adema), Het Spectrum, 1977; en in *Winterboek* (samenstelling W.H. Adema), Het Spectrum, 1978.

In *Als wij ook eens wat mogen zeggen*, Ploegsma, 1979 (een verhalenbundel uitgegeven ter gelegenheid van Het Jaar van het Kind), schreef ze het verhaal: *Ik schrijf gewoon de president*.

Over Nannie Kuiper: Arno Wamsteeker: *interview met Nannie Kuiper*, in: *Luisterwijzer*, KRO-schoolradio, april 1979.

Omgangspoëzie in tien lessen
Les 10
Geo Staad

Acrostichon - het woord ziet er grimmig uit, en terecht. Onder de gemakkelijke versvormen is deze, mét het ollekebolleke, het minst uitdemouwschudbaar.

Volgens de naam bestaat hij uit verzen waarvan de beginletters, in volgorde gelezen, iets betekenen. Een naam doorgaans, al mag het evengoed een citaat, boodschap of andere uiting zijn. Op zijn ruimst beschouwd is dit al een acrostichon:

Ja, er is iets op til
Alweer wordt het zesentwintig april
Nu hoop ik maar, dat Jan wel een kistje sigaren wil

Hier is geen aardigheid aan. Maak een acrostichon nooit te kort. Vier regels is wel het minimum, maar met voornaam (-namen) + achternaam wordt het pas een echt werkstuk.

Dat het metrisch dient te zijn zal u, aan het slot van deze cursus, niet overrompelen. Wees verstandig en maak de regels niet al te kort, anders heeft u geen speelruimte, en die is hier nodig.

Het derde voorschrift is alleen voor-serieuze liefhebbers bestemd.

Gebruik niet het stereotiepe *aabbcc* enz. voor uw rijmen, maar zoek of bedenk een behoorlijk schema. Bij 4 regels gaat de keuze tussen *abab, abba, abcb* en *aaba* (*aaaa* is natuurlijk ook nooit weg). Naarmate het aantal stijgt, kunt u inventiever worden; al suggereert 14 een sonnetvorm, er zijn tal van andere manier om dit aantal op een sierlijke manier te verdelen over drie, vier, eventueel vijf rijmklanken.

Nu de naam al spectaculair in het gedicht is verwerkt, *hoeft* u die niet per se aan het eind van een regel te zetten (met de bijbehorende rijmdwang), maar het mag altijd. Stel dat de klank onhandig is, *-urst* bijvoorbeeld, dan kunt u bij een oneven aantal regels (zeg 11 als in Spakenhurst) dat ene onberijmde woord als spil gebruiken. Het schema zou kunnen zijn *abcbadabcba*.

De symmetrie is hier volkomen. Niemand overigens kan u daartoe verplichten (ik hoop dat duidelijk te hebben gemaakt), als de structuur maar een goede balans heeft.

O lezer, nu de cursus wordt besloten
Mag ik nog even wijzen op Les 3
Gewijd aan 't wonder van de versstructuur
Als deze les u reeds mocht zijn ontschoten
Nu ja, dan was 't vergeefs, de hele kuur
Ga heen - u leert het nimmer, never, nie
Systeem, dat doet het, niet het heilig vuur
Pietluttig formalisme? Lees de groten
Ook zij aanvaardden waakzaam zelfbestuur
Een vorm verschaft idee en melodie
Zo haalt u inspiratie uit dressuur -
Intussen staat dit vers al mooi op poten -
En zo bedrijft u omgangspoëzie

Meestal is een acrostichon eendelig en staat er verticaal te lezen CARRY, WILLEMVANDERZIJL, SLUITUAANBIJDEBONDVANEENZELVIGEN of

WIEDITLEESTISGEK. Men kan het gedicht evenwel merkbaar verfraaien door zulke woorden los te plaatsen: WILLEM VAN DER ZIJL zou dan een rijmschema als dit kunnen krijgen: *aabccb abc abc abcb*.

Zodra u het schema heeft opgesteld, verdiept u zich in de aanvangsletters.

D en E zijn al heel makkelijk: die regels kunnen beginnen met De, Die, Dat, Dus, Daarom enz. en Een, En, Er, Eens en andere. Woorden als Ja, O, Nu, Wel en Ach kun je haast altijd inpassen.

Zoek daarom eerst naar de minder vervangbare woorden. De beginletter C bijvoorbeeld levert Charmant op, Crediet, Contact, Cursief, Citeren en nog heel wat meer, maar het zijn allemaal termen met een groot ‘krachtveld’: ze beïnvloeden de hele versregel en bepalen ook goeddeels de inhoud van de voorafgaande regel. Zo zijn F, L, P, R en U ook lastig - Q en X zult u vrijwel nooit op uw bord krijgen, IJ mag u desnoods splitsen in I en J - dus tracht *die* regels min of meer definitief in te vullen en bekommer u dan pas om de rest.

Heeft u die regels (en ook het sterke slot, zie Les 7), dan weet u meteen met welke rijmklanken u te maken krijgt.

Tot besluit nu eens wat anders dan 5-voetige jamben.

Belering - die zegen
Zal ieder verlangen
Zo krijgt men gedegen
Lyriekonderricht
En dat opent wegen
Tot omgangsgezangen
Is niemand ertegen?
Nu, doet dan uw plicht

Brieven & commentaren

Een voorbereiding

In haar artikel ‘De toverzang der drift’ (BZZLLETIN, VII, nr. 64, maart 1979, p. 17 e.v.) citeert Marita Mathijsen uit een brief van Gerrit van de Linde aan Van Lennep de volgende passage:

> Zoo Henny nog zelf wil preeken (aanstaande zondag) wil ik er wel af, omdat mijn nieuwe preek ofschoon een meesterstuk van messiaansch proza, echter niet goed rijmt op de voorbereiding. Ik heb dezelve verleden Zondagavond met veel succes hier gedebiteerd, en kon U niet eer schrijven omdat ik Zaturdagnacht pas met mijn kanselwerk gereed was (...) Schrijf mij vooral of Henny er op rekent dat ik kom, dan zal ik zorgen met steek en preek op het bepaalde uur tegenwoordig te zijn. Wanneer het geen voorbereiding ware, zou ik er zeer veel lust in hebben, doch ik zal het evenwel zoo goed mogelijk trachten te plooijen in geval Bennebroeks herder op mij rekent.

Bij deze passage, die ze ‘luchthartig’ noemt, geeft Marita Mathijsen het volgende commentaar:

> Men kan zich voorstellen dat Van de Linde niet aan voorbereiden toekwam, want zijn brief is verzonden van het buitenhuis van Professor Van der Boon Mesch en zijn vrouw Jeane, en inderdaad rijmt dat wat hem daar bezighield niet zo direkt met de voorbereiding op een preek (...)

Deze interpretatie van het woord ‘voorbereiding’ - t.w. het voorbereiden van resp. ‘op’ een preek - en de typering van dit fragment als ‘luchthartig’ lijken me onjuist. Ik denk dat Van de Linde met het woord ‘voorbereiding’ een soort preek aanduidt, en wel een preek die de gelovigen moest voorbereiden op het Heilig Avondmaal dat de zondag daarna gehouden zou worden. Ik kan dat hier niet nakijken, maar herinner me dat zo'n jaar of 20 geleden het woord in deze betekenis in gereformeerde kerken nog in gebruik was. Nemen we aan dat deze interpretatie juist is, dan wordt de passage veel duidelijker. Van de Linde vindt z'n preek wel goed (‘een meesterstuk’), hij wil hem op zichzelf graag houden (‘zeer veel lust’), maar helaas, in Bennebroek zal hij de bewuste zondag een voorbereidingspreek moeten houden en daar is zijn ‘meesterstuk’ niet zo geschikt voor. Maar als Henny erop rekent, dan komt hij toch en zal z'n preek zo goed mogelijk trachten ‘te plooien’, d.w.z. aan te passen aan de eisen die aan een ‘voorbereiding’ gesteld worden.

Erg veel luchthartigs kan ik in deze passage nu niet meer ontdekken.

H.J. Boukema
Universitas Indonesia
Jakarta

Mijn goedroomse achtergrond heeft ervoor gezorgd dat ik feilloos het verschil tussen een stille mis, een vroegmis en de hoogmis, een gezongen mis, een plechtige mis, een zeswekendienst, een jaardienst en de zielemis weet, maar op het gebied van de onderscheidingen tussen de diensten in de protestantse kerk ben ik een leek. Inderdaad maakt het voorstel van de heer Boukema om hier voorbereiding als een soort preek op te vatten, de passage helder, en ik dank hem en anderen die mij op deze betekenis wezen, hartelijk hiervoor.

Overigens blijf ik de passage wel luchthartig vinden, maar dan op basis van de woordspelletjes: 'steek en preek' als variant op steek en pruik; 'messiaansch proza' dat niet goed 'rijmt' (het grootste gedeelte van de brief waaruit het geciteerde komt, bestaat uit een gedicht in messiaanse poëzie, d.w.z. halfrijm als telgen/vergen; wieken/piepen), dus iets dat kolder is brengt Van de Linde in verband met een preek en noemt die dan een meesterstuk van 'proza in een bepaalde dichtsoort' geschreven. De overdrijvingen: 'meesterstuk', 'veel succes', horen bij de ironische wendingen van Van de Linde (ook eerder in de brief gebruikt hij spottende superlatieven over zijn eigen vermogens). Maar misschien moet men de sfeer van de hele brief kennen om het luchthartige ook van de geïsoleerde passage te kunnen onderschrijven. Ik citeer ter illustratie een gedeelte van wat vooraf ging aan de 'voorbereidingspassage' en wat volgde op het messiaans gedicht:

> Ziedaar de uitstorting van mijn gevoel, in de taal der waarachtige dichtige dichtkunst, onbesmet met het gif dezer rijm-eeuw, uitgegoten; antwoord mij per omgaande of gij dezen brief hebt ontvangen of niet en zoo dit laatste het geval is, schrijf mij dan een paar dagen vroeger, opdat ik er U dadelijk een copie van kunne zenden (...)

Naar mijn idee toch wel een wat luchthartige voorbereiding op een verzoek om van een voorbereiding af te komen.

Marita Mathijsen